

Renato Barilli
LA NARRATIVA
EUROPEA
IN ETÀ MODERNA
DA DEFOE
A TOLSTOJ

STUDI
BOMPIANI

Un percorso lungo due interi secoli della migliore narrativa europea, fra Inghilterra, Francia, Germania, Russia, ripercorrendo le due linee principali che la attraversano: quella dell'epica dell'individuo borghese, fiero delle sue virtù, e quella della contestazione, della ribellione di un soggetto che scopre tutte le ragioni della sua fragilità. Defoe, Balzac, Dickens, Thackeray, Tolstoj, Zola da una parte; Goethe, Stendhal, Dostoevskij, dall'altra, che a loro volta aprono la strada ai grandi contemporanei, Svevo, Pirandello, Kafka. Un affresco che, senza avere la scolasticità di un manuale, sa definire i contesti storici, gli sviluppi, le personalità dei grandi romanzieri europei dell'700 e del'800.

Renato Barilli, critico, storico della letteratura e dell'arte, nasce a Bologna nel 1935. Ha insegnato Estetica, Storia dell'arte contemporanea, Fenomenologia degli stili all'Università di Bologna. Ha preso parte alla neoavanguardia degli anni Sessanta, culminata nel "Gruppo 63". Come critico letterario, si è occupato, tra l'altro, del nouveau roman francese e della narrativa italiana contemporanea, fino alle tendenze più recenti. In qualità di critico d'arte, ha storicizzato le esperienze della prima e della seconda metà del Novecento, come si ricava dal suo volume *L'arte contemporanea* (1984). Tra gli apporti di carattere estetico va segnalato *Bergson. Il filosofo del software* (2005). Presso Bompiani ha pubblicato *Comicità di Kafka* (1981) e *Dal Boccaccio al Verga. La narrativa italiana in età moderna* (2003).

Studi Bompiani

Renato Barilli

LA NARRATIVA EUROPEA
IN ETÀ MODERNA
Da Defoe a Tolstoj

Bompiani

© 2010 RCS Libri S.p.A.
Via Rizzoli 8-2013 Milano

ISBN 978-88-58-70555-1

Prima edizione digitale 2011 da edizione Studi Bompiani giugno 2010

Copertina:
Polystudio

Visita il sito www.bompiani.eu e diventa fan di Bompiani su Facebook
(<http://www.facebook.com/pages/Bompiani/111059814766>)

Quest'opera é protetta dalla Legge sul diritto d'autore.
É vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

INTRODUZIONE

Questa passeggiata condotta lungo due interi secoli della migliore narrativa europea, e dei più importanti e alti di risultati, potrebbe sembrare un'impresa eccessivamente ambiziosa, in quanto condotta da uno studioso di medie qualità e non particolarmente versato nella comparatistica. Ma a darmi coraggio e a farmi capire che l'operazione "si poteva fare", sono stati gli stessi autori cui l'esame viene rivolto. Infatti, leggendoli, ho constatato che quasi ognuno di essi mi aveva ampiamente preceduto su questa strada, andando a conoscere avidamente più o meno tutti i suoi predecessori salutati da qualche successo. Come avviene in tanti altri settori della ricerca culturale, la narrativa ha fatto valanga su se stessa, ogni sua tappa ha sentito il bisogno di misurarsi con gli esiti già raggiunti in precedenza, un comune fluido si è propagato per i rami, fin quasi a costituire un unico immenso sistema di circolazione, linfatica o sanguigna che dir si voglia. E dunque, lungi dall'essere temeraria, l'impresa che qui si tenta diviene quasi una missione obbligata, un atto dovuto di omaggio e di rispetto a quanto hanno già fatto i nostri datori di lavoro, gli oggetti cui si rivolge la nostra attenzione di critici e di studiosi.

L'esempio che ci forniscono i grandi narratori qui presi in esame è valido, beninteso, se accettiamo i medesimi limiti che loro stessi si sono imposti, e che peraltro devono intervenire per rendere possibile l'operazione. Nessuno di loro è stato un conoscitore completo nei confronti dei singoli maestri del passato, lo specialismo e l'acribia nel possesso dei dati filologici bisogna lasciarli senza dubbio ai vari cultori del campo, a coloro che magari hanno dedicato l'intera loro carriera professionale allo studio ravvicinato di un singolo autore, attraverso la totalità della sua opera, apprendendone vita morte e miracoli, come si usa dire, o limitandosi a paragonarlo con altri, ma in un ambito ristrettissimo in termini cronologici, e soprattutto linguistici, cioè all'interno di un'unica area geografico-nazionale. Ecco il punto che potrebbe apparire più controverso: come superare i confini territoriali, delle singole

aree di creatività, come superare le barriere delle diverse lingue? È ammissibile condurre comparazioni, che siano provviste di un qualche grado di serietà, a prescindere da un'ampia conoscenza delle rispettive lingue in cui i capolavori narrativi del passato qui preso in considerazione sono stati realizzati? Ma ci può essere uno studioso così mostruosamente poliglotta da avere un completo dominio di inglese, francese, tedesco, russo, anche a rimanere alle principali lingue europee in cui sono state stese le opere abbracciate nella presente rassegna? Chiediamoci però se una simile ampia conoscenza linguistica l'abbiano avuta davvero, i grandi narratori che si sono succeduti sulla scena, o se più di frequente non si siano limitati a valersi di traduzioni più o meno ben condotte. Eccoci insomma condotti al problema della traduzione, nei cui confronti bisogna avere il coraggio di ammettere che esso non ha mai costituito un ostacolo insormontabile, almeno per quanto riguarda la fruizione di opere in prosa. Ci ammonisce in materia una famosa riflessione svolta a suo tempo da Sartre, la quale portava ad ammettere la quasi intraducibilità della poesia, ovvero, come è meglio precisare, dei componimenti lirici, i quali godono senza dubbio del bene dell'immanenza e dell'intransitività, per la stretta collaborazione che avviene in essi tra significanti e significati, e dunque, mentre è agevole tradurre i significati, i contenuti nozionali, ideologici, sociali delle varie liriche, riesce invece assai arduo andare a ritrovare in lingue diverse i medesimi giochi fonici, di assonanze e di rime, che pure del testo poetico, cioè di un componimento lirico sono il condimento necessario, il sale che gli dà sapore. Temo quindi che un'impresa analoga alla presente nell'ambito della produzione lirica sarebbe quasi improponibile, o quanto meno essa non rientra nell'orizzonte di chi scrive queste note. Diversamente stanno le cose per la narrativa, in cui il rapporto tra i valori intrinseci del significante e lo spessore transitivo dei significati si inverte, i secondi pesano più dei primi, ovvero la traduzione diviene possibile, o tutt'al più essa costa solo la perdita di una percentuale assai bassa del valore intrinseco dei romanzi o racconti sottoposti alla pur dura prova della versione in altra lingua. Questa insomma, se condotta su testi lirici, provoca una perdita di valori contestuali in alta percentuale, diciamo del settanta per cento, mentre il danno diviene di

minori proporzioni se ci rivolgiamo alla prosa, qui esso può essere considerato pari a un venticinque per cento, non molto di più. O almeno, se riprendiamo l'esempio incoraggiante che ci viene dagli autori stessi, essi hanno osato, quasi nessuno di loro è stato un poliglotta di ampio respiro, eppure un tale limite non li ha trattenuti dall'andare a compulsare avidamente gli apporti dei loro padri e compagni di via, anche a costo di doverli avvicinare attraverso il filtro imperfetto delle traduzioni. Basti pensare al caso macroscopico della narrativa russa, pochi tra gli scrittori occidentali hanno avuto pieno possesso di quella lingua, ma chi si è sentito sottratto al dovere di confrontarsi con Puškin, o con Tolstoj e Dostoevskij, ammesso beninteso che sia sceso in campo posteriormente alla loro comparsa? Forse il francese e l'inglese hanno goduto di larga conoscenza, ma anche per il tedesco potrebbero esserci stati problemi, ed essercene tuttora, senza peraltro dissuadere i nuovi arrivati dall'abbeverarsi abbondantemente alle sorgenti scaturite da Goethe o Schiller o Hoffmann. Naturalmente, osservazioni del genere non intendono fornire un facile alibi a chi voglia abbassare lo standard fino a scendere su un terreno di mera divulgazione, esiste e deve essere rispettato lo specialismo di ogni tipo, filologico, linguistico, di precisazioni storiografiche scrupolose, è bene e opportuno che esistano i preziosi cultori di queste singole virtù, e anzi il loro contributo appare necessario, insostituibile. Ma anche chi non riesce a levarsi a quei medesimi livelli di rigore e competenza ha i suoi diritti, per non parlare anche di connessi doveri. I suoi oggetti di studio, cioè appunto la grande parata dei migliori narratori del periodo, quei confini li hanno varcati, spinti da un assillo assai simile a quello che preme sul cacciatore e lo induce a inseguire la sua preda dovunque, senza rispettare i limiti delle singole proprietà. E come potremmo noi, modesti e devoti cultori di quelle grandi imprese, comprenderle a nostra volta, se non imitandoli nel compito di un abbraccio totale, organico, complessivo? Siamo o non siamo in un'epoca dominata da una vocazione metodologica di specie strutturalista? E non è forse vero che un qualsivoglia grande scrittore dei due secoli ha esercitato un suo effetto sui colleghi, in sincronia o in diacronia? Succede in campo letterario quasi come nel cosmo, in cui ogni stella o pianeta interagisce con gli altri corpi astrali

per effetto di una sinergia globale; e trascurare alcune di queste reazioni a catena in nome dei limiti territoriali sarebbe di ostacolo al condurre l'abbraccio nella sua ampiezza contestuale. Il mondo accademico cui ho appartenuto nella mia carriera professionale, tante volte bistrattato per le sue espressioni burocratiche, ne ha però coniato una di grande efficacia, negli ultimi anni, quando il tortuoso e chiacchierato sistema dei concorsi a cattedre si è presentato in termini più suadenti, nel nome di procedimenti di valutazione comparativa. Mi sembra una formula eccellente che almeno desidero fare mia propria, questo è stato il fine delle pagine che seguono, condurre appunto tante valutazioni comparative tra i grandi narratori salutati dal pubblico successo e riconoscimento, senza stare a rispettare confini geografici e linguistici.

Dopo aver tentato di spiegare i criteri con cui questo panorama è stato impostato, accampando ragioni – speriamo valide – a giustificazione del superamento di certe cautele di ordine filologico e specialistico, credo che si dia pure il compito di spendere qualche parola a chiarimento dei temi presi di mira, che sono due, in sostanza: la narrativa, di cui occorre pur dichiarare l'accezione secondo la quale qui se ne determinano i prodotti sottoposti all'esame comparativo, e la vaga indicazione di plesso storico, riportata a un vocabolo a dire il vero del tutto impreciso e largamente ambiguo come quello del moderno. In proposito, potrò ricordare i criteri cui già mi sono attenuto in un'impresa per tanti versi simile, affidata al medesimo editore, l'esame della *Narrativa italiana in epoca moderna*, anche se un sottotitolo ne indicava dei termini di scorrimento assai più ampi di quelli qui proposti, in quanto si parlava di un'escursione che dal Boccaccio procedeva fino al Verga. Ma quanto ai parametri dichiarati per stabilire quale prodotto letterario sia da considerarsi di genere narrativo, non ho che da ripetermi pure nel presente caso. Mi dicevo in quell'occasione, e lo ripeto anche ora, buon seguace del lontano ma pur sempre autorevole insegnamento contenuto nella *Poetica* di Aristotele, secondo cui dicesi poema ogni composizione di lunghe dimensioni, sia che la narrazione vi venga condotta in terza persona, come succede nel poema epico, notoriamente considerato quale l'antenato del romanzo; sia che invece essa

sia gestita direttamente sulla scena da attori recitanti in prima persona, nel qual caso abbiamo il teatro, articolato a sua volta nei due generi della tragedia e della commedia. Questo coraggioso e lungimirante superamento della questione dello specifico relativo ai singoli generi fa sì che, nella presente rassegna, entrino anche esami rivolti ad opere teatrali, poniamo, di Goethe o di Schiller o di Kleist, i quali d'altronde, non per nulla, si sono ugualmente impegnati, almeno il primo e l'ultimo, anche in opere stese nella terza persona narrativa, fornendo così una prova calzante che certi limiti non possono intervenire a suddividere in misura invalicabile una produzione letteraria globale. Ma certo, ciò che permette di fissare un pacchetto di caratteristiche degne di essere contemplate in un unico trattato quale la *Poetica* aristotelica, è la presenza nei vari filoni e aspetti di alcune comuni strutture centrali, rintracciabili essenzialmente nelle componenti del *mythos* (intreccio, trama), e dell'*ethos*, cioè dello spessore psicologico e sociale assegnato ai singoli protagonisti. Qui sta il nucleo portante e unificante, mentre altre componenti introducono fattori di deviazione verso tratti specifici settoriali. Già un fattore come la *lexis*, cioè il modo di porgere, la lingua di cui ci si serve, introduce tendenze divaricanti, per non parlare poi di quei dati di assoluta pertinenza del teatro, e oggi del cinema, che sono la regia e la scenografia. In proposito potremo riprendere il problema della traducibilità o meno delle varie opere, e dovremo concludere che sono proprio le due componenti centralissime del poema, il *mythos* e l'*ethos*, l'intreccio e l'analisi dello spessore psicologico dei personaggi, a risultare largamente riversabili da una lingua all'altra, cioè in sostanza traducibili, mentre altri valori legati all'attualizzazione dei testi diventano più immanenti ai singoli assetti raggiunti di volta in volta, con ricorso a determinati mezzi, difficili da ritrovarsi in condizioni mutate. Quanto poi alla poesia lirica, questa non entra affatto nella *Poetica* aristotelica perché in genere è di breve formato, e non ha né *mythos* né *ethos*, né trama né personaggi, mentre in essa i valori di *lexis* divengono decisivi, fino appunto a renderne assai difficile la versione in altri sistemi linguistici.

Queste rapide riflessioni intendono indicare il “che cosa” ha fatto l'oggetto della presente rassegna, di quali organismi

linguistici e letterari essa si sia voluta occupare, in parallelo con quanto già condotto per l'ambito della letteratura italiana, con l'evidente conseguenza che quest'ultima è stata esclusa dall'esame. Se nella presente scorribanda non entrano i prodotti italiani, ciò non si deve a una loro scarsa validità nel periodo in questione, bensì al criterio assai più elementare ed estrinseco che una tale materia è già stata presa di mira in precedenza. C'è però un'evidente discrepanza quanto al taglio cronologico della ricognizione, col che affrontiamo forse il nodo più ingarbugliato del discorso che qui si tiene. La modernità per il percorso italiano partiva addirittura dal Boccaccio, cioè dal Trecento, mentre nel presente caso si accorciano i termini, la modernità viene fatta correre solo a partire dal Settecento, e per quasi tutto il secolo successivo, l'Ottocento. Si tratta evidentemente di andare a stabilire dei parametri, dei paletti di confine, per un plesso così informe ed ambiguo come quello che si può riportare all'insegna del moderno. Su questo terreno devo confermare una mia vecchia fede ideologica, che mi fa essere un seguace del materialismo storico culturale o tecnologico, un cui portavoce a mio avviso attendibilissimo, anche se oggi alquanto dimenticato, è Marshall McLuhan, con la sua *Galassia Gutenberg*, secondo cui la modernità inizierebbe appunto con l'invenzione gutenberghiana della stampa a caratteri mobili, attorno al 1450, data non molto lontana dalla scoperta dell'America, 1492, cui in genere si attengono i manuali nello stabilire il punto di decollo dell'età moderna. Le analisi di McLuhan, ma anche di tanti altri studiosi, storici, antropologi, ci dicono che proprio l'introduzione della stampa concede al singolo individuo la facoltà di leggere i testi sacri o laici nel segreto delle sue stanze, della sua *privacy*, dal che emergono i valori di libertà d'opinione poi universalmente sanciti dalla Rivoluzione francese: libertà di giudizio, di coscienza, di religione non asservita a una predicazione esterna, virtù che interagiscono all'unisono con fattori materiali, appoggiandosi a una ricchezza conseguita coi commerci o con imprese produttive quasi di natura preindustriale. Queste varie convergenze portano in sostanza a far nascere l'età del capitalismo, dell'economia a gestione individualista-borghese, di cui la grande nostra stagione del Trecento toscano ha fornito un anticipo comunemente

riconosciuto, ecco perché, nel mio saggio precedente, ho potuto sostenere una protomodernità assegnabile al grande Boccaccio, con ampio e maturo proseguimento nel Cinquecento dell'Ariosto e del Tasso, mentre le altre letterature nazionali, a quelle date, apparivano ancora intente a smaltire i residui dell'età medievale, e del resto quegli incalzanti parametri di una modernità protoborghese si smarriscono anche presso di noi, in un Seicento da vedere incerto tra la marcia verso ulteriori traguardi del moderno o invece reviviscenze di sistemi del passato. Ci sono anche da mettere in conto le difficoltà incontrate dal genere narrativo, sottoposto a ritardi nel suo sviluppo autonomo, avendo ancora da fare i conti con alcuni padri nobili e oppressivi, il poema epico e la tragedia, in ambito teatrale. Per cui per incontrare una modernità davvero matura, nella narrativa, dobbiamo attendere fino all'avvento dell'inglese Defoe, finalmente capace di trasferire le alte gesta del poema epico nei panni di un individuo mediocre, come tanti, ma mosso da una impetuosa fede nella propria intraprendenza, in nome degli ideali borghesi ora finalmente pronti a tradursi in un'efficace prassi comportamentale. Da lui parte la grande fase della modernità narrativa, di cui le pagine che seguono intendono misurare i vari passi, battute d'arresto, progressi, ampliamenti, insomma, le evoluzioni e involuzioni che riempiono ampiamente di sé i due secoli, Settecento e Ottocento.

Ma sempre McLuhan ci dice pure che, dopo la Galassia Gutenberg, col relativo trionfo dei valori dell'individualismo borghese, viene una "Galassia" cui, a dire il vero, egli non ha assegnato un nome unitario, ma che comunque potremmo vedere incentrata attorno all'emergere, sul finire del Settecento, di una nuova scienza con le connesse possibilità di applicazioni tecnologiche: l'elettrologia o, più propriamente, l'elettromagnetismo. E mutano allora i criteri che sottendono all'azione umana, non si pone più un rapporto di separazione chiara ed evidente, ossia di qua una soggettività di cui il singolo è pienamente padrone, di là una realtà insidiosa, minacciosa ma manifesta, scoperta nel bene e nel male, con cui occorre ingaggiare una lotta strenua, onde giungere a conquistarla. Sono le norme di comportamento umano, sociale, psicologico che, a livello di teoria fisica, hanno i loro

corrispettivi nelle leggi della meccanica dei corpi solidi e che si sa bene come si muovono e reagiscono tra loro. Ma la “Galassia elettromagnetica” ci viene a dire che dentro ciascuno di noi agiscono forze indefinibili, pulsioni energetiche difficilmente controllabili, l’individuo perde il controllo su di sé, ed evidentemente a maggior ragione sull’altro, la conduzione dell’avere gli dà gravi problemi, egli non sa più bene chi è, scopre al suo interno la presenza di un “lui” che gli sfugge, così come anche la donna non è più in suo completo possesso, da considerare come un bene di fortuna al pari di ogni altra sostanza materiale. Nel momento in cui Volta, Galvani, Franklin svolgono i loro esperimenti avanzati in elettrologia, raccogliendo la trepida attenzione di tutto il mondo occidentale, Goethe apre le indagini sui tormenti del giovane Werther, che si scopre diverso dagli altri, incapace di lottare lealmente e univocamente per il possesso della donna così come di un posto in società pubblicamente riconosciuto. Sono gli anni per i quali i manuali di storia fanno partire l’età del contemporaneo, ma evidentemente un’etichetta del genere risulta ancor più ambigua e sfuggente di quanto non sia il termine anteriore di modernità. Se siamo di fronte a una imbarazzante confusione di termini, non ci sono però dubbi quanto alle rispettive sostanze significate. Il plesso storico, culturale, tecnologico successivo ai secoli consacrati al moderno segna una radicale differenza, l’io si sdoppia, accanto alla solarità dell’ego appare l’ombra, l’insidia di quello che Freud chiamerà l’Es, l’inconscio, e che a sua volta sarà un corrispettivo, in ambito psicologico, di quelle tremende esplosioni energetiche che Einstein contrapporrà all’inerzia frenante della massa. E dunque, tutte le pagine che seguono sono percorse da due linee, una delle quali decisamente maggioritaria, nel nome del moderno, di cui la narrativa dei due secoli ha tracciato rendiconti ampi, esaurienti, svolgendo con gran numero di varianti l’epica dell’individuo borghese, fiero delle sue virtù quali risultano sancite dalla Rivoluzione francese, ma anche umiliato dagli interessi egoistici di chi gli impedisce di affacciarsi a queste soglie di libertà e lo condanna ad avviliti gradi di pauperismo. Accanto a questo fiume maestoso, scorre però anche un rivolo contestativo, esile, talvolta sotterraneo, insicuro delle sue mosse, portato a

insabbiarsi per rispuntare poco più in là. Per un verso, insomma, assistiamo al pesante e implacabile incedere della marcia progressiva che da Defoe porta a Balzac, a Dickens, a Thackeray, a Tolstoj, a Zola. Ma per altro verso si manifesta pure la linea più esile, eppur tenace, sempre risorgente, che da Goethe passa attraverso Stendhal e culmina in Dostoevskij, in attesa di ricongiungersi con l'arrivo dei grandi contemporanei che si chiameranno, per l'Italia, Svevo e Pirandello, o in ambito occidentale, Joyce, Proust, Kafka. È noto che l'estensore di queste pagine è sempre stato un fiero cultore di questa marcia del contemporaneo, pur dovendo ammettere la scarsa incisività del marchio assegnato a un simile prodotto, ma non ha potuto mancare di dedicare questo devoto tributo all'”altra” grande linea, giustamente dominante nei tempi in cui essa era del tutto rispondente all'intero orizzonte della cultura che la nutriva.

1. IL ROMANZO MODERNO NASCE IN INGHILTERRA

1.1. Defoe, la finzione della cronaca in diretta

Nel Settecento la Francia e l'Inghilterra sono le maggiori potenze europee in ambito politico ed economico. La Spagna era in declino già dal secolo precedente, la nazione tedesca pativa della suddivisione in tanti stati, la Russia, in attesa delle riforme che le sarebbero state impresse da Pietro il Grande e da Caterina, si trovava in una condizione semifeudale. Se poi spingiamo lo sguardo sui due Paesi leader nel nostro continente, constatiamo tante proverbiali differenze tra loro, esistenti su tutti i fronti in cui il confronto può essere condotto. La Francia, anche sul piano geografico, è fatta di una massa terrestre accentrata, densa, racchiusa tra confini certi. E risulta inoltre centralizzata anche sul piano religioso, per una scelta quasi univoca a favore del cattolicesimo romano, con eliminazione delle sacche della dissidenza protestante. Tanta solidità unificante trovava eco sul piano della filosofia, con l'opzione a favore dello spirito logico-deduttivo portato al trionfo dal cartesianesimo, divulgato nelle formule del razionalismo, e che in sostanza non sarebbe stato smentito neppure attraverso i successivi sviluppi dell'Illuminismo. L'Inghilterra, invece, ci si mostra insediata in un territorio diramato, frastagliato, largamente affacciato sul mare, il che le ha consentito di protendere i suoi tentacoli ad afferrare nuovi spazi e vie di commercio attraverso gli oceani. Essa si mostra pure protesa a tutelare ogni buona causa a favore delle

autonomie, a cominciare da quella religiosa, con una fiera rottura nei confronti della lontana Roma papista, questo anche a rafforzamento della proverbiale contesa con la vicina Francia, sempre ritornante alla carica nella speranza di ristabilire lontani primati di sapore medievale, che caso mai potevano essere rinverditi proprio appoggiando la causa cattolica della dinastia Stuart, sempre rimossa dai fieri abitanti oltre Manica, ma a lungo capace di riviviscenze impensate. E comunque il buon cittadino inglese vedeva tracciato il chiaro dovere di essere contro gli Stuart, e contro la Roma papista, che pretendeva ancora di far giungere la sua *longa manus* oltre Manica, con l'appoggio della potenza francese. Questo frastagliamento di coste implicava quasi da sé l'adozione di una filosofia ugualmente articolata e mobile, da qui l'opzione a favore dell'empirismo, contro il ferreo razionalismo dei dirimpettai d'oltre canale.

In queste pagine si adotterà una metodologia, del tutto usuale per chi le scrive, secondo cui esiste una stretta corrispondenza omologica tra i dati della cultura materiale, dati economici in primo luogo, e le forme simboliche prodotte in sincronia nei piani alti e nobili della letteratura e delle arti. Dal primato bipartito di Francia e Inghilterra segue la constatazione d'obbligo che quei due Paesi furono pronti a partorire la migliore letteratura che si facesse allora in Europa, con un particolar grado di eccellenza raggiunto proprio nella narrativa, che era allora, e del resto è anche oggi, il genere più nuovo, moderno per eccellenza. Ma a livello di capacità politiche, militari, tecnologiche, non ci sarebbero ragioni sostanziali per stabilire una graduatoria ulteriore, tra i due stati, semmai un livello maggiore di forza sarebbe da riconoscere alla Francia, proprio per la sua collocazione accentrata e massiccia, non per nulla dalle sue terre si leverà la più alta impresa militare del secolo, affidata alle armate napoleoniche. Ma l'identikit differenziale che abbiamo tracciato tra le due nazioni, con le relative peculiarità geografiche e culturali, rendeva assai più adatta la nazione insulare proprio all'esercizio di quella impresa sperimentale, avventurosa per eccellenza, che è la narrativa. Tirando quindi le somme di questo discorso inaugurale, è l'Inghilterra a trovarsi in *pole position*, per quanto riguarda il genere del tutto nuovo e

moderno della narrativa, mentre la rivale di qua della Manica si colloca per così dire in posizione difensiva, costretta a rispondere colpo su colpo, ma strappando di volta in volta risultati un po' meno efficaci.

Sull'onda di questo primato da riconoscersi all'Inghilterra, nessuno incarna meglio la figura del padre fondatore, del primo e miglior frutto di questo spirito di intraprendenza, di bramosia rivolta alla conquista di nuovi orizzonti, quanto Daniel Defoe (1660-1731), che dunque è il protoeroe incontrastato di questa nostra storia, il superbo e inarrivabile apripista. Tutti i suoi dati biografici rafforzano una simile valutazione. Contribuisce il fatto stesso di non nascere subito con una manifesta vocazione letteraria, tutt'altro, è ben noto che, come vuole la regola di un sano empirismo, di un'attitudine eminentemente pratica, il nostro apripista dedica lunghi decenni della sua vita ad acquisire conoscenze, ad assorbire esperienze in ogni possibile ambito, nei commerci, nei traffici, per terra e per mare, il che del resto entra a formare il curriculum di ogni abitante che si rispetti, nella diramata isola britannica. Non mancano interessi politici, perfino diplomatici, sorretti da chiare scelte di fondo, che seguono la buona norma prevalente tra i fieri isolani, e dunque si indirizzano a osteggiare ogni revival della causa cattolico-stuartiana, a esprimere una opzione a favore dei *whigs*, e tante altre utili esperienze di cui il nostro autore fa tesoro, prolungando fin quasi agli ultimi decenni di vita la tentazione di scendere in campo con opere letterarie. Queste giungono appunto al termine di un'esistenza piena, che ha saputo cumulare e fare tesoro di tante preziose nozioni. Resta una valida mentalità che quasi si vorrebbe dire da dilettante, o comunque non certo da professionista delle lettere a titolo pieno, come risulta proprio dalla decisione di tuffarsi a produrre romanzi. Ma in essi manca paradossalmente quanto ne fa, almeno a livello terminologico, la ragion d'essere, manca l'ingrediente del *romance*, l'intrigo ingegnoso, spettacolare. Al contrario, sembra quasi che Defoe giunga a essere narratore attraverso la pratica di forme spontanee, anzi, di modalità decisamente informali. Il genere che gli è consono altro non è se non il *journal*, il diario, il resoconto lineare, affidato all'affastellamento dei fatti, dove si smarrisce quasi la differenza che pure già secondo Aristotele doveva separare la

dimensione della storia, legata alla radice verbale *id* che significa un vedere con gli occhi del testimone, e invece la costruzione di un poema, che sempre a suo avviso doveva essere di carattere più filosofico, poggiare cioè su un livello generalizzante. A ben vedere, se volessimo fare del nostro Defoe un seguace diretto della concezione della storia come un registrare coi propri occhi, dovremmo ammettere che egli bara a questo gioco, che cioè non è mai stato propriamente testimone di quanto pure ci narra con tanta lucida evidenza. La sua biografia ci dice che non è mai stato abbandonato per un trentennio su un isolotto dell'oceano, era appena nato quando a Londra ci fu il terribile anno della peste, e ovviamente non ha mai indossato i panni delle sue protagoniste femminili, Moll Flanders e Lady Roxana. Ma questo è il primo miracolo di cui la sua prosa si rende capace, imbrogliare i termini tra il vero e il verosimile, coltivare quest'ultimo ma dandogli una parvenza di integrale veridicità. Al fondamento di tutto, c'è l'impresa epica di un protagonista proteso a realizzare la conquista del pianeta nel nome della patria inglese. Si tratta in partenza di un piccolo borghese, sempre minacciato da una totale rovina economica, ma con tanta fiducia nelle proprie capacità di cavarsela, di non arrendersi mai di fronte ai colpi della malasorte, sempre fiducioso nelle cognizioni tecniche di cui dispone, tali da assisterlo, da suggerirgli di volta in volta le soluzioni meglio rispondenti alle esigenze del momento. Mosso, certo, dalla fede in Dio, ma in un Dio flessibile, disponibile, con cui si può venire a patti, rispettando la morale ma senza farsene un letto di contenzione, anzi, non rinunciando mai a un qualche grado di elasticità a proprio vantaggio. Vale certo il buon proposito di rispettare gli altri, ma purché un canone del genere non implichi un sacrificio troppo rilevante dei propri interessi. Vivere, sopravvivere, migliorare il proprio stato, questo l'imperativo che regge *in primis* le esistenze di cui Defoe ci narra.

E certo *La vita e le straordinarie, sorprendenti avventure di Robinson Crusoe* sono la primissima di queste imprese, che l'autore giunge a stendere in piena maturità, quando ormai è oltre i quaranta, e da cui trae il primo vero successo di una carriera condotta fin lì a fasi alterne. Di fronte a quest'opera, tra le più celebri negli annali della narrativa di ogni tempo,

dovremo subito svolgere una riflessione doppia, per un verso è la specializzazione a oltranza, in fondo fin lì, e anche in seguito, altri narratori avevano toccato, o toccheranno i territori del Nuovo Mondo, ma avendo cura di tenerli fuori campo, riservando loro una sorta di toccato e fuga: panorami enormi, imbarazzanti per i loro lineamenti incogniti, in cui far fare una rapida capatina ai loro personaggi, a morirvi, o a trarne in fretta e furia un fortuna, da reinvestire subito di ritorno presso i nostri vecchi parapetti, gli unici ritenuti davvero degni di attenzione. Defoe invece vi fa sostare il suo eroe per quasi un trentennio, per una vita intera, con una insistenza a oltranza non più raggiunta da nessun altro. Ma allora siamo in presenza del fondatore di un sottogenere specifico, il romanzo di natura esotica, rivolto a celebrare i fasti del colonizzatore? Non del tutto, infatti, come vedremo subito dopo, il nostro autore non si lega strettamente a quel filone, ma riesce magnificamente a uscirne per tuffarsi in altri settori dell'esistenza. Saprà promuovere un'indagine a fondo su un cataclisma come la peste, entrerà con totale disponibilità nei panni delle esistenze femminili, e queste sue imprese risultano di volta in volta pienamente paritetiche, condotte con un ugual grado di bravura. Ciò che non muta pur nei vari cambiamenti di scena, di panni, di tempi, è l'apertura mentale di un protagonista che confida nelle proprie capacità di trovare di volta in volta la soluzione giusta, con sano, flessibile empirismo.

Ma certo, venendo a Robinson Crusoe, occorre apprezzarne l'alto spirito analitico, che contrasta con i rapidi sommari dedicati da altri narratori al capitolo del naufragio lungo le rotte verso il nuovo mondo. Crusoe non lascia nulla di intentato, ritorna al relitto da cui è stato espulso nel corso del naufragio, e ne recupera in modo metodico ogni strumento che gli possa apparire utile a una lunga esistenza solitaria. Una descrizione sempre prensile, icastica, rivolta quasi a farci toccar con mano i vari oggetti, è l'arma migliore di questo narratore, che non teme le repliche, le aggiunte, i lunghi elenchi. In proposito si deve osservare che ogni sua impresa sull'isola dell'abbandono è ancipite, da leggersi nei due sensi. Molti commentatori sono stati presi dal fascino del primitivismo, di questa sorta di Adamo che ripercorre le tappe del nostro

sviluppo antropologico, riproponendo a partire da zero le varie fasi del progresso tecnologico sviluppatosi lungo i secoli. Ma, come si diceva, la prospettiva può essere capovolta, qui in fondo siamo in presenza del bravo cittadino britannico che ha introiettato quasi nel proprio codice genetico un sapere stratificato nel tempo, e dunque, forte di una simile capacità ormai permanentemente acquisita, ora la adatta senza troppe difficoltà a una situazione di grado zero. Quella di Robinson, insomma, non è la parabola di una ritrovata innocenza da Paradiso terrestre, ma al contrario è la manifestazione di un esponente a pieno titolo della civiltà moderna, orgoglioso appunto di un *know how* già radicalmente acquisito, che è pronto ad applicare a uno stato di cose incognito e tendenzialmente ostile.

Detto questo, risulta abbastanza superfluo pretendere di ripercorrere le tappe di questo efficace spirito di adattamento cui Robinson si attiene nelle mille occasioni di quel suo involontario soggiorno, cercando di proteggersi al meglio dagli ostacoli ambientali: modi ingegnosi nell'erigere palizzate protettive, nel procurarsi acqua e cibo, nell'impostare perfino un allevamento di capi di bestiame, e così via, sono tutti capitoli di un buon manuale di tecnologia applicata, che vengono ripercorsi e realizzati, sempre alla luce di un descrittivismo lucido, accanito, capace di divenire fine a se stesso e di surrogare gli inesistenti motivi di trama. Oppure sì, questi compaiono, a dimostrazione che l'uomo non riesce mai a vivere nel vuoto assoluto. Quell'isolotto, pur sperduto nell'infinito mare, risulta contiguo ad altri minuscoli lembi di terra, da cui cominciano a venire segnali di vita, sotto forma di piroghe che trasportano in quella plaga, ritenuta inabitata, dei piccoli equipaggi con le loro prede umane. Defoe è prigioniero degli stereotipi del suo tempo, accetta che gli indigeni, non raggiunti dal verbo di Dio, si diano all'antropofagia, e dunque la solitudine robinsoniana, dopo il primo decennio, si colora delle ansie e degli appostamenti per sorvegliare le mosse di questi crudeli esseri umani, studiando le misure opportune per difendersi da essi, e per recare giovamento, ove possibile, a qualche malcapitato che tenti di fuggire. Ed ecco allora la comparsa, al fianco di Crusoe, del selvaggio Venerdì, scatta in merito qualche altra pagina del manuale antropologico,

riservato a come educare un essere primitivo, portandolo sui sentieri della giusta religione. Visto che il romanzo qui in esame è un campione egregio, forse imbattibile, nel filone dei viaggi spericolati nell'ignoto, gli potremo applicare gli schemi che oggi sono stati resi possibili dalle avventure dei cosmonauti nello spazio. In fondo, il nostro naufrago è simile proprio a un astronauta che sia stato abbandonato nella capsula, avendo perso i contatti con la base, costretto ad arrangiarsi da sé, ma confortato dall'accurata preparazione di cui ha goduto nei lunghi periodi di addestramento. E così come c'è il capitolo delle peregrinazioni in orbita, si apre poi anche quello, ugualmente drammatico o forse più, del rientro sulla terra. Applicato al caso specifico, questo riguarda i nuovi contatti di Robinson con marinai della sua stessa civiltà, contatti non scevri di problemi, il che mette a dura prova le capacità di prudenza, elasticità, furberia mentale del protagonista.

Come se le lunghe avventure oceaniche non bastassero, l'autore ritiene di non dover esimere il suo eroe da capitoli ulteriori che lo vedono compiere dei viaggi pure sul continente civilizzato, eccolo allora darsi a una sorta di Grand Tour, ivi compresi i passaggi della catena montana dei Pirenei. Un capitolo che poi sarà ripercorso da tanti emuli.

Convien osservare che è largamente ingiustificato il rilievo assoluto attribuito, nel corso dei tempi, alle avventure straordinarie di Robinson Crusoe. Mosso da una incontenibile bulimia, Defoe ha saggiato ulteriori vicende ugualmente aggrovigliate e diramate in mille direzioni attraverso altri eroi. Per esempio, se si prendono *Le avventure del Capitano Singleton*, siamo di fronte a una straordinaria serie di imprese e peripezie, fra cui l'attraversamento dell'intero continente africano, dalla costa orientale a quella occidentale, con *tours de force* incredibili, come il superamento di deserti, la cattura e sottomissione di tribù selvagge, l'incontro con povere creature provenienti dall'Europa, a loro volta schiavizzate da popolazioni locali. Che cosa non sperimenta, il nostro capitano Singleton, che presto ritorna verso i mari dell'Est, dandosi addirittura alla pirateria, ed entrando pure in contatto con la civiltà giapponese, dovendo poi affrontare a sua volta, come già Crusoe, l'arduo capitolo del rientro presso i "vecchi parapetti" della patria inglese. Come se tanta varietà di casi

non bastasse, Defoe ci riprova con *La vita di John Sheppard*, ancora una volta una storia di peregrinazioni per mari, da un continente all'altro, all'insegna di una fortuna ancipite, che mescola i momenti favorevoli agli insuccessi, ma affrontati sempre con solide virtù di adattamento e con morale elastica, da un protagonista tendenzialmente virtuoso e onesto, che tuttavia non sacrifica troppo al codice morale, preferendo attenersi a una buona flessibilità di sapore empirico. Ma al solito l'autore sa decentrare e spostare in altra direzione i suoi interessi voraci. Straordinarie in tal senso sono le prestazioni affidate alle *Memorie di un Cavaliere*, in cui si abbandonano le imprese e peregrinazioni marinare a favore di una vocazione per la vita militare sperimentata nella forma del soldato, anzi, del capitano di ventura, che porta il protagonista a partecipare alle mille battaglie del ciclo passato negli annali come la Guerra dei trent'anni, con scontri tra le truppe imperiali asburgiche e quelle dei principi protestanti, capeggiati a un certo momento dal sovrano svedese. E ci sta tutto, in questo arco di esperienze: i lunghi assedi di città, la loro conquista con stragi micidiali e torti inflitti alle popolazioni indifese, noia e tristezza dei lunghi inverni passati in accampamenti. Esaurita la materia continentale, si apre per il nostro cavaliere la possibilità di rientrare nell'Inghilterra natale a vivervi gli scontri tra l'ultimo degli Stuart e la rivolta promossa da Cromwell, con cronache gremite di battaglie, assedi, capovolgimenti delle sorti militari. Come sempre, gli eroi di queste vicende sono mediani nel loro comportamento, né specchi di virtù incontaminata, né di bassezze e nequizie estreme, ma almeno in un caso, *Vita e imprese del defunto Jonathan Wild*, Defoe si vuole concedere un'incursione nella delinquenza e nella malvagità allo stato puro, seppure da lui narrata col solito metro asciutto privo di commenti, così però aprendo la strada a un seguace di genio, il Fielding, che vedremo, almeno ai suoi inizi, proporsi come conduttore di rifacimenti di opere altrui in chiave satirica, prima di acquisire una sua piena autonomia.

Nonostante l'ampiezza e l'articolazione con cui il nostro autore ha messo in scena questi suoi campioni singolari dell'intraprendenza, sui vari scacchieri che allora si presentavano, in mare e in terra, non ha inteso per nulla

lasciarsi rinchiudere in un simile ordine di temi e interessi. Infatti ben presto si mostra in grado di affrontare un argomento mille miglia lontano da questi *excursus* esotici, stendendo un resoconto dell'anno della peste che si era abbattuto su Londra nel 1664. In quest'occasione il nostro autore è costretto a misurarsi su una problematica già provvista di un nobile *pedigree*, se si ricordano, come d'obbligo, la peste ateniese descritta da Tucidide, e l'altra, assai più prossima ai tempi moderni, che ha dato al Boccaccio il pretesto per inscenare le novelle del *Decameron*. Noi italiani, poi, oltre all'impresa del narratore toscano, non possiamo non mettere in conto le pagine manzoniane dei *Promessi sposi*. Ebbene, a un esame comparativo tra pesti vicine e lontane, il vincitore, almeno nella quantità, nell'accumulo di notizie, di casi disperati, è senza dubbio l'autore inglese, se non altro per il numero di pagine dedicate al tema. In questo caso si manifesta più che mai la volontà di esprimersi attraverso un genere che sia il più possibile informale, siamo davvero in presenza di un *Journal*, di un brogliaccio il cui autore allinea diligentemente un numero incredibile di dati statistici, demoscopici. Non si sa come egli sia riuscito a compulsare registri di parrocchie, o altri referti di cronaca, fatto sta che il primo presentarsi dell'epidemia, e il suo incrementarsi di giorno in giorno, è misurato attraverso il dato incontrovertibile dei decessi che si verificavano settimanalmente nelle varie parrocchie londinesi. Non mancano neppure di comparire quegli andamenti irregolari e in controtendenza che sembrano prendersi beffe degli ansiosi osservatori, ovvero i decessi talvolta rallentano, calano nel numero, così da far sperare in una cessazione del pericolo. Oppure il flagello sembra colpire i quartieri poveri e periferici, tenendosi lontano dalle zone nobili e privilegiate della città, quasi in rispettosa osservanza di un fattore classista. Ma poi la pausa viene meno, il cataclisma riprende a infierire, crescendo con curva esponenziale. Se ci riferiamo alle pur riuscitissime pagine del capolavoro manzoniano, capace davvero di gareggiare col precedente inglese per l'acutezza dell'analisi rivolta ai meccanismi della psicologia collettiva, tuttavia lo sguardo dell'autore, in questo caso, più che all'andamento in sé e per sé della peste, sembra rivolgersi agli effetti patetici che ne derivano sulla popolazione, ne viene fra gli altri il celeberrimo

episodio della povera madre che affida ai monatti un figliolletto già morto, mentre culla in braccio l'estrema agonia di un'altra creaturina già condannata. In Manzoni, insomma, prevalgono le conseguenze passive dell'enorme sciagura piombata sull'umanità, laddove in Defoe, ancora una volta, quello che conta, è la spasmodica attenzione rivolta a cercare i vari modi secondo cui l'ingegnosità, l'intraprendenza dei singoli, o dei nuclei familiari, o dei gruppuscoli sociali tentano di reagire all'insidia, senza darsi per vinti. Siamo in presenza di una popolazione di formichine che si industriano per fuggire davanti all'incombere del male, frenetiche nell'aprirsi vie di scampo, senza mai cedere alla disperazione, alla rinuncia. È di scena, in sostanza, lo stesso grado di attivismo illuminato che già abbiamo visto guidare l'azione di Crusoe, in una situazione pur totalmente diversa come quella attestata dalla peste londinese. Alcuni dei decorsi e delle decisioni collettive con cui il flagello è recepito, nel tentativo di tamponarlo, le abbiamo già conosciute nei resoconti delle epidemie anteriori. Per esempio, si cerca di imprigionare nelle singole abitazioni i sospetti di contagio, dal che la loro rabbia, un furioso rifiuto di quella prigionia forzata, da cui si cerca di evadere corrompendo i carcerieri. Oppure si tenta la fuga nel contado, ma in questo caso occorre difendersi dall'ostilità dei paesani, che vedono negli uomini fuggiti dalla città dei potenziali veicoli della pestilenza, e dunque impediscono loro di attraversare i villaggi, e perfino di accamparsi nelle vicinanze. C'è poi anche il dramma di chi abbandona case e negozi, come proteggere le proprie masserizie dai furti e saccheggi di chi resta? Anche perché, nella sua ampia capacità di indagine sociologica, il nostro autore non evita certo di darci conto dello stato economico dei residenti. Negozi e aziende chiudono, i dipendenti, gli appartenenti al proletariato urbano si trovano ridotti sul lastrico, mentre ovviamente i prezzi delle materie di prima necessità salgono alle stelle. Le formichine impazzite cercano di adottare i vari rimedi suggeriti dall'empiria, dal sentito dire, c'è chi si arma di boccette affidandosi a effluvi portentosi, taluni camminano a distanza dei muri, evitando il contatto con gli altri passanti. Infine si delinea un rimedio che, per situazioni logistiche, non poteva riguardare la Firenze del Boccaccio e la Milano del Manzoni. Londra è percorsa dal

Tamigi, e non si scorda neppure in questa occasione di essere alla testa di una potenza marinara, dunque si cerca la salvezza rifugiandosi su quelle isole protette che sono le imbarcazioni all'ancora lungo il fiume. Ma il contagio è perverso, non conosce barriere difensive, si insinua anche in quei luoghi protetti e vi fa strage: anche perché gli imbarcati non possono evitare di scendere a terra di tanto in tanto per rinnovare le scorte. Ma inutile qui ricalcare le fitte pagine del *Journal* nel suo enorme repertorio di espedienti, rimedi, vie di scampo tentati da questa popolazione di insetti impazziti, che in qualche caso davvero disperano di sé, e allora abbiamo violenti atti di rinuncia, tentativi di suicidio, di chi per esempio si butta nel Tamigi per non più soffrire. Ma in genere i protagonisti di Defoe, siano essi di alto o basso profilo sociale, non disperano mai di sé, insistono nella ricerca di espedienti, senza perdere del tutto la speranza di salvezza. E poi il contagio, così come si è diffuso per vie misteriose e insondabili, almeno in rapporto alle conoscenze mediche del tempo, altrettanto improvvisamente comincia a estinguersi. La curva dei decessi inverte l'andamento, questi via via calano di numero, e a un certo momento si può dichiarare finalmente cessato il grave stato di perturbazione di ogni ordine e sistema di vita.

La grandezza del nostro autore è attestata dalla capacità di saltar fuori da ogni filone, dopo averlo coltivato in profondità, così da apparirne un sicuro dominatore, per andare a scoprire nuovi orizzonti e possibilità d'indagine. In quei suoi anni fervidi di lavoro egli compie il gesto più sorprendente, va a calarsi nei panni di due donne protagoniste, con scelta coraggiosissima e praticamente inedita. Fino a quel momento, si era esitato ad assegnare il diritto al protagonismo, nel senso letterale della parola, a figure di donne, vittime del secolare stato di subordinazione ai maschi. Per giunta, alle sue eroine, Moll Flanders e Lady Roxana, il nostro autore dà la parola in prima persona, altro evento di stupefacente modernità, col che il ricorso al diario, al *journal*, fa un passo più avanti nell'identificazione tra il ruolo del testimone, di colui o di colei che narra di cose viste, sperimentate in prima persona, e invece il racconto fittizio di vicende inventate, ricomposte ad arte, quale spetta a un autore. Si aggiunga ancora che queste due eroine sono di condizione sociale medio-bassa, altra infrazione

ai canoni fin lì usualmente seguiti. Vediamo ora di scorrere celermente le vicende, complesse, attorte, sempre imprevedibili e altalenanti, dell'una e dell'altra. Moll Flanders è di oscuri natali, nel che sta la premessa di un evento sorprendente che la colpirà, di quelli che vengono a confermare come talvolta il vero abbia più fantasia rispetto a soluzioni romanzesche studiate a tavolino. Nel suo dimesso stato di fortuna di povera serva, si vede inserita in un *ménage* medio-borghese ove sono presenti due fratelli, il maggiore, astuto e disinvolto, che subito approfitta della domestica mettendola incinta, lasciando al minore, più idealista e con grilli per il capo, la parte del fidanzato romantico deciso a regolarizzare il rapporto con la domestica secondo i crismi del matrimonio, incontrando l'ovvia ostilità dei genitori. Diciamo subito che fin dalle prime pagine si apre un dramma sociale da cui vedremo assillate, nel corso del Settecento e dell'Ottocento, tutte le vicende narrative che andremo a esaminare. Ne risulta lampante la circostanza per cui, a quei tempi, ogni rapporto sessuale era quasi inevitabilmente seguito da un concepimento. Si apre in proposito un intrigante interrogativo, da risolvere con le armi dell'inchiesta psicosociale, perché l'umanità dell'epoca era così restia ad adottare misure anticoncezionali? Pregiudizi di ordine religioso, alimentati indifferentemente da tutte le branche del cristianesimo? Ignoranza quanto a efficaci rimedi tecnici? O la tracotanza del maschio che, nella sua posizione di superiorità incontrastata sulla femmina, non accettava di porre alcun freno ai piaceri del coito? Fatto sta che tutti i romanzi dei due secoli sono costellati di nascite, la più parte delle quali non volute, che davano luogo a poveri bastardi, di cui le coppie cercavano di sbarazzarsi nei modi più rapidi e indolori, senza farsi troppi scrupoli. Solo le madri, il più delle volte abbandonate, accennavano a qualche rincrescimento, peraltro non di lunga durata. Va notato che una tale incapacità a far fronte nei modi opportuni a questo vero e proprio flagello sociale di una natalità incontrollata batteva anche alle porte dei ceti superiori. Ne sarà colpevole perfino il grande Rousseau, come ammetterà sinceramente nelle sue *Confessioni*, aprendo una tormentosa *querelle* destinata a trascinarsi fino a noi. Ritornando al primo accoppiamento della nostra Moll, ancora tenuto nei margini della legalità, ne vengono subito due

figlioletti, di cui ben presto perderemo le tracce, poi il marito perbene, come vuole la sua fragilità psicofisica, resta vittima di una morte precoce, ma la nostra Moll insiste nel suo percorso coraggioso, conquista quindi un secondo marito, che le dà modo di conoscere una tappa essenziale, nei profili biografici di quei tempi, la prigione per debiti. Quel mondo ormai decisamente borghese è costruito sul culto, anzi, sulla sacralità della proprietà privata, chi la viola, non solo col furto, ma peggio ancora non pagando i debiti, è destinato a forme di imprigionamento, trovandosi a vivere in stati di isolamento, in carceri molto simili a comunità separate dal resto dei cittadini. Toccando sapientemente questa casella obbligata, Defoe pone le premesse ai capitoli magistrali che poi troveremo svolti da Dickens. Naturalmente, l'autore non dimentica del tutto il suo precedente exploit consumatosi nel Nuovo Mondo, e dunque, quando le cose presso i vecchi parapetti europei si mettono male, resta da giocare la carta di riserva, andare a cercare rifugio nelle Americhe, ed è proprio il passo che compie coraggiosamente la nostra protagonista, ma qui appunto le capita quel caso romanzesco già annunciato sopra, scopre che un ennesimo marito acquisito in quelle terre vergini e promettenti altro non è che un fratello di quella sua oscura infanzia, e una figura benevola di suocera viene a identificarsi in quella di madre. L'agnizione è tra i trucchi del mestiere di ogni romanziere di quei tempi, ma, ancora una volta, nelle trame di Defoe si dà una perfetta contiguità tra il vero e il verosimile, anche quando quest'ultimo accennerebbe a qualificarsi come appartenente al più inverosimile romanzesco. In quella giungla di accoppiamenti non regolamentati da anagrafi scrupolose, al di fuori di rassicuranti certificati di nascita, chi può affermare che unioni così ambigue e irregolari fossero impossibili? Ovviamente anche quel rapporto di coppia, prima che appaia come un caso orripilante di incesto, dà gli inevitabili frutti procreativi, ne vengono due figlioletti, dopodiché, ad agnizione compiuta, la nostra Moll dichiara, o simula, uno stato di grave choc che la spinge a rimbalzare in Europa dove incontra, in una tappa consumata nella grande stazione climatica di Bath, un crocevia che si presta magnificamente a mille varianti romanzesche, un ricco mercante. Qui si pone un altro capitolo più volte ricalcato, oltre

che dal nostro autore, anche da narratori successivi, a cominciare da Richardson e con qualche tangenza perfino con l'amatore professionale per eccellenza che sarà Casanova. Vale a dire, assistiamo a una seduzione praticata in modi graduali e ipocriti, quando a dire il vero non ce ne sarebbe affatto bisogno, dato che la povera Moll è da sempre pronta a concedersi, spinta dalla morsa del bisogno. Ma appunto a Bath incontra un ricco mercante che si insinua al suo fianco dichiarando che la vuole utilizzare nel ruolo di infermiera, condividendone il letto ma, per carità, senza consumazione di coito, il che però succede, dopo una progressione ben calcolata, e ne viene l'inevitabile prole. Non manca poi il capitolo dell'abbandono, la mancanza di un riconoscimento legale per quel rapporto di coppia mette il maschio agiato nelle condizioni di disfarsi dell'amante con poca fatica, limitandosi a qualche modesta liquidazione in termini finanziari. E dunque, la nostra Moll deve riprendere il suo cammino tortuoso, ma senza che mai se ne debba registrare una caduta di fiducia nelle proprie risorse. Incontra infine il vero amore romantico della sua vita nella persona di un millantatore, Jemmy, che ostenta una situazione nobiliare e patrimoniale nel Lancashire, in realtà inesistente, tanto da doverla indurre alla fuga, visto che toccherebbe a lei, e alle sue magre disponibilità, sostenere quel *ménage*. E così, eccola di nuovo sola per le vie di Londra, per di più con l'immane figlio in grembo, dal che il nostro autore può infilare un altro capitolo, sempre di esatto riscontro sociologico: come ci si sbarazzava allora di un figlio non voluto? Non certo con pratiche abortive, a quanto pare considerate illecite ed estranee a un comune codice comportamentale, ma esistevano cliniche compiacenti, pur di avere i soldi necessari, in cui la donna incinta poteva sgravarsi, senza curarsi del nascituro, affidato evidentemente a patire la triste sorte offerta dagli orfanotrofi o messo a pigione presso famiglie che lo avrebbero cresciuto tra stenti inenarrabili. L'avventuriero Jemmy, non per nulla l'unico davvero amato da Moll, ritornerà nella sua vita, ma sempre in fasi di degrado via via più spinte, fino all'imprigionamento e alla condanna a morte. In concomitanza con questi tracolli, anche Moll tocca il punto più basso della sua carriera, trovandosi indotta al furto, se vuole sopravvivere. Ecco dunque spalancarsi una nuova

possibilità di profitto per il cittadino inglese intraprendente, astuto, sempre in possesso del *know how* utile nel far fronte allo stato di fortuna in cui si trova immerso. Defoe, dopo averci narrato come si può organizzare la propria esistenza con qualche conforto su un'isola deserta, o come si può tentare di salvarsi dal flagello della peste, ricomincia daccapo, a dirci come ci si può addestrare alla nobile arte del furto, con relative astuzie, abilità da acquisire, pericoli da evitare. Fortuna che, alla fine di ogni guaio, si para in lontananza il *refugium peccatorum* che è il Nuovo Mondo, in cui la nostra Moll va a ritessere i fili della sua esistenza sconvolta dalle disgrazie e dagli infortuni. Qui ritrova il fratello-marito e uno dei figli venuti dall'incesto ma comunque pieno di affetto e di comprensione per la madre. Davvero Moll Flanders, attraverso la vigile, solidale cronistoria che ne rende Defoe, merita il titolo di cittadina *ad honorem* di un'Inghilterra protesa a costruire le basi di un impero planetario.

Non contento dell'ampiezza di temi e motivi squadernati attorno a questa sua prima eroina, Defoe ritorna alla carica poco dopo tessendo i fatti di una Lady Roxana, forse con bande di scorrimento, nei successi sociali e mondani della protagonista, di più ampio raggio. In fondo, questa nuova eroina parte un po' meglio rispetto alla sua compagna Moll, nasce infatti da agiata famiglia, il che le procura un matrimonio perbene con un facoltoso birraio. Ma in merito Defoe infila un altro tassello della sua smisurata enciclopedia del vivere sociale, il caso del marito sciocco, dappoco o, meglio, infatuato di sé, incapace di accettare le responsabilità assunte col matrimonio. Infatti questo vacuo *pater familias* abbandona di colpo la coniuge con ben cinque figli, partoriti in rispondenza del comandamento che prescrive alla donna di partorire con dolore, individuando nella procreazione la quasi unica incombenza professionale che le era data, a rimedio dell'alto tasso di mortalità infantile. Avevamo già incontrato il capitolo doloroso di come liberarsi della prole, legittima o no, in caso di subentrata indigenza, il nostro narratore ritorna su questa materia con insistenza superiore a quanto accennato nel romanzo precedente, assistiamo agli strenui sforzi sostenuti dalla protagonista onde rifilare a parenti riluttanti l'uno o l'altro dei figli, nel tentativo di evitare loro la cupa sorte

dell'orfanotrofio. Altro tratto dominante di questo nuovo itinerario, la comparsa, accanto a Lady Roxana, di una fida serva, ma nello stesso tempo aiutante di campo, spirito sodale, alleata in astuzie e nequizie, Amy, l'unica che non la abbandonerà, pronta a infilarsi in letti di maschi, qualora la padrona non sia disposta a svolgere in prima persona una parte del genere. Come già si diceva, questo secondo romanzo gestito direttamente da un'eroina al femminile conosce oscillazioni di più alto profilo, in questo caso non fa da sponda una lontana America bensì una più vicina Francia. Infatti Lady Roxana, con arti ormai di amatrice navigata, seduce addirittura un principe inserito nella fastosa vita di corte a Versailles, nel cui ambito ottiene l'epiteto lusinghiero di *Belle veuve du Poitu*. Del resto, vedova lo diventa davvero, in quanto a Parigi ritrova il marito, più fatuo e irresponsabile che mai, tanto da rimaner vittima di un volgare duello. L'autore ha la somma abilità di tenere in sospenso la sua protagonista tra due scelte di accoppiamento: legarsi al principe, brillante esponente dell'aristocrazia francese, o invece a un più prosaico ma ricco ebreo olandese? Non si contano i colpi di fortuna, i picchi ascendenti nel successo e nella promozione sociale, seguiti da improvvisi rovesci. Poi c'è il ritorno a Londra, che resta sempre la scena primaria delle vicende narrateci da Defoe, qui la nostra eroina, intraprendente come tutte le creature del nostro autore, salta decisamente il fosso, avvia una casa di piacere ottimamente frequentata, con festini cui accorre la nobiltà di sangue e di finanze, con la fida Amy a farle da vigile scorta nei vari intrighi. Purtroppo dal passato burrascoso salta fuori un fantasma, nella specie di una delle tante figlie abbandonate, che il caso porta a trovare un umile lavoro di serva nella casa di appuntamenti. Poco alla volta, la figlia abbandonata ricostruisce i passaggi, le vicende, è sempre più convinta di essere nata dalla padrona di casa e accenna ad avvalersi dell'arma del ricatto, quindi, a mali estremi estremi rimedi, la devota Amy si deve incaricare di sopprimere la scomoda testimone mentre la padrona, cinicamente, si copre gli occhi. Questi intraprendenti cittadini dell'impero britannico hanno come bussola un qualche senso della religione e della moralità, ma sono pronti anche a metterlo a tacere, se l'interesse privato e un incalzante bisogno di affermazione lo richiedono. Resta

comunque il fatto che Defoe, attraverso questi suoi resoconti, allestisce una sorta di canovaccio le cui maglie saranno poi riprese e ritessute con interventi più fitti dall'intero stuolo dei magnifici successori, fino a Dickens e Thackeray. Egli dunque è davvero il fondatore della grandezza che si deve riconoscere alla narrativa inglese del Settecento e oltre.

1.2. Swift, dare concretezza agli universi immaginari

Jonathan Swift (1667-1745) è il deuteragonista, in questa vicenda di una narrativa inglese lanciata a conquistare un primato europeo, nel cuore del Settecento. I dati anagrafici dei due personaggi sono molto prossimi, e anche i percorsi professionali, che li vedono entrambi nei panni di voraci e dinamici poligrafi, con interessi nella politica, cui si aggiunge, nel caso del secondo, una continua commistione con passi nella carriera ecclesiastica. Entrambi, di conseguenza, giungono a stendere i rispettivi capolavori narrativi in età tarda, quando si trovano ad aver assorbito una variegata esperienza umana, con tappe alterne, tra affermazioni e passi falsi. Comune è pure l'intuizione che l'avvenire del loro paese sta nella conquista delle terre oltreoceano, ma di questa condivisa pulsione verso l'avventurosa scoperta di nuovi lidi, i due svolgono aspetti opposti. Come si è visto, Defoe è proteso a dimostrare che, anche se mutano le circostanze esterne delle vicende messe a fuoco, nulla cambia nella sostanza. Il solido cittadino britannico che è al centro di queste avventure si porta dietro una forte dotazione strumentale, un'accurata competenza professionale, che gli permettono di intervenire sui più diversi dati ambientali e di piegarli ai propri fini di sopravvivenza. Tanto è vero che, sempre nel caso di Defoe, abbiamo dovuto

temperare l'apparente singolarità del lungo soggiorno di Crusoe sull'isola deserta, verificando come un'analoga prontezza di riflessi i suoi eroi, singoli o collettivi, riescano ad applicarla alle più lontane condizioni, e perfino dei soggetti socialmente svantaggiati, quali allora erano le donne, dimostrano di sapersela cavare con uguale prontezza ed elasticità di comportamenti. Dovunque si vada, la natura, e la società connessa, sono sempre le stesse, gli ostacoli da affrontare sono di un medesimo tenore. Swift invece, nel capolavoro *I viaggi di Gulliver*, svolge esattamente l'altro capo della matassa, il caso fa sbarcare l'eroe malcapitato in territori i cui dati fisici primari risultano mutati di scala, colpiti da effetti abnormi, stupefacenti. Col che si dà adito alla possibilità, o forse più ancora all'obbligo, di ricorrere a letture a chiave, si para innanzi, insomma, lo spettro dell'allegoria: quei dati di fatto così aberranti sono là proprio per non essere presi nella loro consistenza letterale, fisica, ma impongono di decifrare i messaggi in codice che vi si celano. L'allegoria è uno dei mali più insidiosi allo stabilirsi di schietti valori narrativi, come dovremo constatare tra poco quando analizzeremo i romanzi, appunto, in chiave allegorica in cui si eserciterà il talento filosofico di Voltaire. Entriamo insomma nel terreno sdruciolevole del *conte philosophique*. E certo, anche Swift si porta dietro, nelle mirabolanti avventure di Gulliver, tutti i possibili messaggi criptici, i paradossi, i fervorini religiosi, politici, di costume e altro, che ha inseguito anche nella sua sfrenata attività di poligrafo, ma il compito di decifrare queste incognite è largamente estraneo all'operazione che qui si conduce, volta ad accertare i buoni motivi di una validità narrativa capace di superare i vari legami con un'attualità specifica per noi del tutto remota. Ma per fortuna le imprese di Gulliver si nutrono di buoni impulsi legati a una fisicità immediata, ai bisogni insiti nel corpo, perfino attraverso la necessità elementare di sbarazzarsi degli escrementi. Questa è la dimensione che rende ancora leggibili, godibili le mirabolanti imprese gulliveriane. Una volta accettato lo spostamento di scala, una sana fisicità si riafferma, stimolata, sfidata ad aguzzare l'ingegno, a dare prove rinforzate di sé, proprio per venire a capo di situazioni assolutamente insolite. Il povero Gulliver, prigioniero dei lillipuziani, deve esprimere a

gesti il bisogno di urinare, e anche la nutrizione, a partire dalla dimensione microscopica dei pani e delle altre derrate di quel paese, pone gravi problemi. Ci sono i vari capitoli dello straniamento, con connessa meraviglia, determinato appunto dall'improvviso allargarsi di tutte le proporzioni. Ritornando al capitolo dei bisogni fisici, il nostro Gulliver può funzionare da pompiere semplicemente irrorando un incendio con una copiosa minzione. Per rendersi utile alla società che lo ha accolto, pur riducendolo quasi allo stato di schiavo, fa un'incursione nel porto della potenza nemica (i parametri cari alla sensibilità di un inglese sono sempre riferibili a termini marinareschi), e trascina via le varie imbarcazioni legandole a sé con una cordicella. Divertenti anche i rituali con cui Gulliver tratta i dignitari del paese che lo ha cooptato, per esempio prendendo nel palmo della mano le loro carrozze, e sollevandole a mo' di montacarichi, fino al piano del tavolo smisurato che gli è stato confezionato per i pasti. E così via, anche un lettore ingenuo, come intende essere l'estensore di questi commenti, totalmente ignaro degli sberleffi che, a colpi di paradossi, il polemista intendeva infliggere ai costumi dei suoi tempi, trae ampia gratificazione, a contatto con quelle manifestazioni corporali e sensoriali così efficaci e tangibili. In fondo, i due superbi esploratori e colonizzatori che si manifestano in queste prove inaugurali dello spirito inglese, proteso alla conquista del pianeta, ritrovano un'omogeneità di fondo, entrambi sono pronti di riflessi, di adattabilità, se prescindiamo dal fatto che l'ambiente entro cui si muove Crusoe è fin troppo normale, laddove quello di Gulliver ha subito, in partenza, un dirottamento, una sfasatura essenziale, ma, posta questa perturbazione di base, i conti ritornano a scorrere: come spostare la lancetta su un orologio, e fare notte del giorno, ma tentando poi di raccapezzarsi, di ristabilire l'equilibrio, pur in un universo sistematicamente alterato.

Per riprendere quest'ultima metafora, è chiaro che, nel viaggio successivo, il nostro ulisside fa subire una rapida rotazione alle lancette, passando dall'estremamente piccolo di Lilliput all'estremamente grande, al gigantismo di Brobdingnag, e incontrando subito i medesimi effetti di straniamento sensoriale. Oltre alle lancette spostate dell'orologio, possiamo valerci della metafora di una vista potenziata dall'uso degli

occhiali, o di una lente d'ingrandimento, come ci capita se ci guardiamo allo specchio, al momento di farci la barba o di curare in qualche modo la pelle, appunto con lenti d'ingrandimento, e anche il cibo in tavola diviene orrido, se osservato con un simile effetto di dilatazione. È quanto capita a Gulliver, in quel viaggio straniante nell'immensamente grande. Anche la bellezza muliebre, e il connesso *sex appeal*, risultano messi a dura prova, da quella dilatazione oltre ogni limite. Mostruoso diviene il capezzolo di una balia intenta ad allattare un pargolo, e neppure la regina si sottrae a questo ripugnante effetto di ipertrofia fisica, perfino gli odori della pelle, le essudazioni, i brufoli, appaiono rivoltanti, nauseanti. Al di là dei turbamenti di ordine percettivo e olfattivo, l'aver a che fare con un mondo ingigantito implica una serie illimitata di pericoli, per il nostro protagonista rimasto vittima di un rimpicciolimento spinto. Egli diviene oggetto di trastullo, animaletto fragile, indifeso, su cui esercitare istinti malefici, da parte di ogni infante, in quella società mastodontica. Un essere che come lui è di ridotte dimensioni, il nano di corte, può prendersene gioco infilandolo entro un ossobuco, e non parliamo degli animali pur considerati domestici, come il gatto, che divengono simili a dinosauri furiosi, minacciosi e distruttivi. Anche gli insetti, le vespe ad esempio, si presentano come temibili mostri alati, mentre la vista dei parassiti, dei pidocchi, risulta nauseabonda.

Nei primi due regni delle sue peregrinazioni, Gulliver incontra delle sfasature, rispetto a un normale ordinamento fisico, così abnormi, e d'altra parte così elementari, che la qualità intrinseca del mutamento cede il posto agli effetti sensoriali provocati. Il codice allegorico, in altre parole, fa un passo indietro. Non così nei regni successivi, in cui l'elaborazione dei parametri su cui questi si reggono diviene via via più complessa e sofisticata, lasciando poco margine alla verifica di ordine comportamentale. Ciò significa che il nostro interesse, e la validità narrativa dei rispettivi segmenti, si sposta per intero sulla logica intrinseca dei meccanismi, e dunque Swift diviene il pioniere, il maestro di ogni altra impresa volta a pianificare universi concepiti secondo paradigmi posti a capriccio, un efficace precursore di ogni avventura nell'ordine della fantascienza, dove ancora una volta

l'inevitabile chiave allegorica può fare un passo indietro, ma non risulta più surrogata dall'efficacia delle sensazioni fisiche. L'interesse del lettore deve andare per intero proprio al carattere ingegnoso di quei parametri adottati subito in partenza, per procedere al calcolo delle modalità di vita e di esperienza che ne conseguono. Da questo Swift, in altre parole, si giunge agevolmente, per citare un esempio familiare a un lettore dei nostri giorni, al Calvino delle *Città invisibili*. Non per nulla i soggiorni e le dipartite di Gulliver da questi territori "calcolati" a tavolino si fanno più rapidi, quello che conta, non è tanto l'andare a verificare tangibilmente il grado di sensazioni fisiche che ne derivano, quanto il compiacersi dell'estro progettuale che getta sul tavolo, di volta in volta, quelle condizioni di vita così strampalate. Laputa si stacca dal suolo, è un'isola volante, mossa da magneti che la allontanano o la avvicinano, a piacere degli abitanti, alla superficie terrestre, col potere derivato di bersagliare i terrestri con una pioggia di sassi, oppure, più sottilmente, di impedire che su di loro scendano i provvidenziali e nutrienti raggi del sole. Balnibarbi è la felice cittadella delle ricerche scientifiche e delle invenzioni più strampalate, dove ovviamente i conoscitori di fatti e misfatti dell'epoca troverebbero una messe di riscontri negli eventi trasmessi dalle cronache. Noi, disancorati dal lontano contesto storico, ci prenderemo un piacere raffinato, come di fronte a un anticipo di trovate di sapore dadaista o surrealista. Tra i mirabolanti scienziati addetti a quella che in termini contemporanei si dovrebbe chiamare patafisica, ovvero scienza delle soluzioni immaginarie, c'è chi pretende di ricavare raggi di sole dai cetrioli, o cibo dagli escrementi, o polvere da sparo dal ghiaccio. Più sottili ancora gli incroci tra il materiale e il virtuale, per cui si pretende che le irreali, eterree dimostrazioni logiche o matematiche possano materializzarsi in un'ostia da inghiottire, mentre si profila pure un arguto sistema di memorizzazione che sta, anche in questo caso, nel trasformare una nozione in uno choc somatico, in una puntura di spillo o in una percossa che lascia un livido. Ma in questo capitolo dei rovesciamenti tra il virtuale e il materiale, la predicazione più divertente è quella che insegna a "tornare alle cose stesse", non più parole, *flatus vocis*, concetti, bensì gli oggetti in carne e ossa, anche se ne risulta subito una difficoltà

insostenibile, in quanto ci si dovrebbe aggirare per le strade recando sulle spalle un capace sacco contenente gli oggetti da indicare, con il cosiddetto riferimento *one to one*, denotazione assoluta rispetto a ogni possibile connotazione. Entrato in questo ambito del virtuale, l'autore accenna già a quei rovesciamenti paradossali che saranno l'anima dei suoi libelli, per esempio, si abbia il coraggio di votare in modo contrario alle tesi sostenute. In ogni caso, si tratta di sabotare le comunicazioni dirette, di scegliere ogni volta strategie oblique, indirette, a colpi di sponda e di falsi rimbalzi.

E non è ancora finita, vengono regni sempre più astrusi e rispondenti a impostazioni irrazionali, come risulta dalle rispettive etichette, che sembrerebbero partorite da una macchina impazzita, e che risultano impronunciabili: Glubbdubdrib, l'isola degli stregoni intenti a un'operazione crudele e raccapricciante, quella di richiamare in vita, onde farsene dei domestici zombi, i magni spiriti del passato, Alessandro, Annibale, Cesare, Pompeo. A Luggnagg esiste il rito di presentarsi a corte leccando il pavimento su cui sorge il trono del re, altrove si incontra la popolazione degli Struldbrug che sperimentano come sia triste e vano conquistare l'immortalità, se ciò significa che, passati gli ottant'anni, si vive in uno stato di decrepitezza miseranda, con perdita della memoria e di ogni capacità fisica e sensoriale, trasformati in mummie inerti. Infine c'è pure Houyhnhnm, dove la nostra condizione umana subisce l'onta estrema di essere schiavizzata dalla razza, usualmente a noi sottomessa, dei cavalli, che invece là la fanno da padroni, prendendo vendetta delle infinite sofferenze che, nel nostro mondo, imponiamo ai poveri equini.

Una differenza radicale e incolmabile tra Defoe e Swift è che il primo porta i suoi eroi a misurarsi contro un universo fin troppo normale, fondato sui parametri più consueti, e dunque non c'è posto per gli effetti che vanno dal comico all'umorismo, e che poi procedono fino all'onirico. Viceversa Swift, come si è visto, ed è largamente noto, viola sistematicamente tutti i dati di base, e dunque si installa nella dimensione dei paradossi, il che è fonte di per se stesso di comicità e di ogni altro effetto derivato. Sappiamo bene che una delle prime possibilità di far intervenire il comico sta nell'affrontare gli ostacoli con troppa, o troppo poca, determinazione. Questo per ricordare che entra

a costituire il repertorio swiftiano, con grande peso, la serie di scritti intinti nel paradosso, nel che è quasi un prolungamento delle passeggiate nel delirio di cui si compiace Gulliver, ma ovviamente dietro il suo eroe vagabondo c'è l'autore stesso. Il quale, a livello libellistico, è in grado di concepire il suo paradosso più noto, terribile, angosciante, consistente in una proposta, appunto paradossale, abnorme, avanzata per trovare rimedio al problema di cui abbiamo già riscontrato la straripante presenza nell'intera narrativa dei due secoli della modernità, Settecento e Ottocento: che fare della prole innumerevole nata dagli infiniti coiti attuati senza nessuna precauzione contraccettiva da cui deriva una folla di infanti miserandi, orfani, bastardi, lasciati alle scarse cure assistenziali dell'epoca e perciò votati a morire di fame o ad alimentare la criminalità. Quale la soluzione, amaramente comica, proposta dal nostro autore? Che si allevino come maialini da latte, per farne un ottimo cibo da portare nelle tavole della buona borghesia, delle classi dominanti, i cui maschi, dediti ad amori ancillari praticati senza alcuna remora, provvedono abbondantemente a incrementare quella popolazione di fanciulli diseredati. Il nostro autore, irlandese di nascita, rivolge l'amaro fervorino ai suoi connazionali, ma il rimedio, l'amara medicina, risulta di portata universale, e di lunga valenza, forse oggi solo nei nostri stati occidentali, capaci di darsi le ricette del *welfare*, l'angosciante problema è scongiurato, ma si ripropone nelle smisurate plaghe del Terzo Mondo. Lo stesso *humour*, ugualmente sferzante, ma applicato a temi meno dolorosi, Swift lo dispiega quando rivolge la sua predicazione capovolta esortando la schiera numerosa dei domestici, maggiordomi, cuochi, cocchieri, cameriere, portieri, a comportarsi in ogni circostanza nei modi capovolti rispetto a quanto richiederebbero un corretto mestiere e un codice delle buone creanze. In fondo, anche questi rovesciamenti polemici delle norme usuali costituiscono altrettanti capitoli di viaggi avventurosi concepiti dal nostro autore nei regni dell'utopia, impostati su soluzioni assurde e rovesciate.

1.3. Richardson, grandezza del romanzo epistolare

Il terzo grande nella potente affermazione della narrativa inglese del Settecento è senza dubbio Samuel Richardson (1689-1761), ma cambiano parecchie cose nei rispetti della coppia dei padri fondatori. Intanto, il Richardson li segue di una buona generazione e presenta anche lui un profilo di poligrafo e di addetto a varie professioni, ma con un restringimento attorno alla carta stampata, inoltre il genere da lui imbracciato, il romanzo basato sullo scambio di lettere, appare di natura iperletteraria rispetto ai tipi di scrittura al limite con l'informale e col *casual* praticati dai due predecessori. Egli adotta fino in fondo il filone dell'epistolografia e lo porta a traguardi estremi divenendone la testa di serie per i tempi a venire, l'interprete insuperato e insuperabile, il modello principe cui si ispireranno in seguito tanti talenti, perfino nella vicina e antagonista terra di Francia (basti pensare a Rousseau e a Choderlos de Laclos). Una qualche continuità, rispetto a Defoe, potrebbe essere vista nel fatto che anche Richardson punta decisamente ad assegnare un protagonismo alle donne, le eroine dei suoi capolavori sono infatti Pamela e Clarissa. Ma emergono subito vistose differenze: le eroine di Defoe, pur impedito nelle mosse dalla loro condizione femminile, cercano di superarne i gravi handicap sociali facendo affidamento sulle virtù di cui Defoe è l'ufficiale sostenitore, ossia il *savoir faire*, la spregiudicatezza, la prontezza nel sospendere le norme del codice civile e prima ancora di quello etico. Non così Pamela e Clarissa, che al contrario risultano del tutto sottomesse a quelle regole di modestia, di rispetto della decenza, dell'onorabilità, che a quei tempi gravavano come macigni sul destino femminile. La scelta univoca a favore del sistema epistolare, come mezzo di espressione, risponde in primo luogo a queste esigenze di pudore, di condotta più che onesta. Le donne hanno più tempo degli uomini per raccogliersi e stendere su carta le loro riflessioni, i timori, le pudibonderie cui si sentono tenute,

poiché, sfruttando la distanza e l'assenza degli interlocutori, riesce possibile confessare per iscritto i segreti della coscienza, i moti più sottili e inconfessabili. Si aggiunga, inoltre, il dato di una sorta di clausura coatta: le eroine sfacciate e spregiudicate di Defoe errano in balia degli eventi, obbedendo perfino al richiamo delle trasferte oceaniche, viceversa le protagoniste di questi lunghi epistolari ricorrono ad essi proprio nella misura che sono abbarbicate a un luogo preciso, senza troppe possibilità di allontanarsene. La vasta prospettiva dei mari non si apre mai per loro, nelle pagine di questo narratore prevale decisamente la dimensione di un'Inghilterra vista come nazione terrestre, fatta di infinite tenute agricole poste nelle mani di un'aristocrazia fiera e contegnosa, anche se in lontananza si profila una Londra già assurta a grandezza metropolitana. Questo è l'*humus* comune ai due capolavori del nostro autore, ma scatta poi una vistosa differenza quanto alle sorti specifiche delle due eroine, al cui proposito si deve parlare di una specie di legge del contrappasso. Infatti la meno titolata tra le due, Pamela, che si trova ad essere figlia di genitori deboli e lontani e impiegata in qualità di domestica presso una famiglia solidamente piazzata nel contado inglese, malgrado tutto ciò alla fine si salva. La sua esistenza si incammina verso un lieto fine con soluzione edificante, mielosa, perbenista, che infatti sembrò esagerata, a molti dei lettori dell'epoca, alcuni dei quali, tra cui Henry Fielding, presero la penna secondo lo stile di Swift proprio per travolgere nella parodia quelle soluzioni troppo confortanti. Invece Clarissa, proveniente da una famiglia benestante, di una Londra in cui l'aristocrazia già mirava a far causa comune con una grassa borghesia, sarà travolta in una parabola catastrofica su cui l'autore preferirà stendere un pietoso velo di reticenza lasciando però intuire gli esiti peggiori.

Pamela è ben lieta delle condizioni in cui inizialmente si svolge il suo servizio, ossia in una dimora nobiliare del contado che, seppure posta a grande distanza dagli amati genitori, è confortata dall'appoggio dell'anziana padrona di casa. Sennonché questa muore all'improvviso e le subentra il figlio maschio, scavezzacollo impenitente, subito attratto dall'avvenenza dell'indifesa servetta che sottopone a una corte spietata, sfrontata. Le lettere che Pamela invia a getto continuo

ai genitori seguono con minuzioso metro analitico le crescenti inquietudini provocate nell'animo verecondo e pudico della domestica dalle manovre del nuovo padrone, via via più eloquenti. La governante del *ménage*, signora Jervis, sarebbe pronta a difendere l'onorabilità della giovane minacciata, ma non così altre domestiche, compiacenti verso gli appetiti del padrone fino al punto di rendersi complici di certi suoi goffi tentativi di insinuarsi senz'altro nel letto della malcapitata domestica per abusare di lei. Poco alla volta la sua sorte diviene quella di una prigioniera, per cui le lettere costituiscono davvero l'unica via di difesa, ma sempre più col carattere di vere e proprie bottiglie affidate ai flutti nella speranza che giungano a destinazione. Interviene addirittura il sequestro di persona, l'allontanamento della servetta dalla casa padronale, la prigionia in una residenza più appartata. C'è appena una possibilità di contatto e di dialogo col mondo esterno attraverso un timido religioso, il pastore Williams, infatti la prigioniera e l'uomo di fede riescono a stabilire canali di scambio epistolare del tutto eccezionali, come il celare le missive in qualche angolo remoto del giardino in cui è immerso il carcere di nuovo conio inflitto alla fanciulla renitente alle bramosie del giovin signore. Va da sé che una Moll Flanders o una Lady Roxana non avrebbero certo manifestato tante ritrosie, tante irsute difese verginali, ma si sarebbero arrese alla mala ventura, cercando di trarne il maggior profitto possibile. Invece Richardson vuole che le sue vergini resistano a oltranza, valendosi appunto delle missive per continuare ad attestare la loro indomita virtù. Ebbene, a un certo punto avviene il miracolo: il giovanotto aggressivo, sostenuto dai vantaggi che la condizione nobiliare gli conferisce sulla poverina, si dà per vinto e l'amore per la creatura prevale sulla perdita di prestigio che gli verrebbe dall'accettare un'unione matrimoniale con una donna così inferiore al suo stato sociale. Prima dell'atto di resa del nobiluomo, si ha una scena madre in cui la promessa, quasi sul punto di conquistare il premio delle sue virtù, della sua adamantina difesa del tesoro virginale, viene aggredita dai parenti del giovane, per parte sua già deciso al gran passo. Infatti c'è una sorella di lui che vede di malavoglia l'ingresso di quell'intrusa di basso conio, a spartire le sostanze della famiglia. Non si può negare che la congiunta si muova in

definitiva a fin di bene, nell'intento di preservare il fratello dal mal passo, da una caduta rispetto ai gradi della scala sociale. Il sequestro di persona, cui ormai il giovane è disposto a rinunciare, viene messo in atto dalla sorella e da altri parenti furiosi, nel tentativo di costringere la malcapitata a sgombrare il campo. Ma anche quell'ultimo attacco cade nel vuoto, visto che l'autore ha deciso di imboccare fino in fondo il sentiero del perbenismo, imponendolo al rampollo dell'alto casato. Resta da dire che noi lettori, ancor oggi, arricciamo alquanto il naso nei confronti delle componenti virtuose di questa storia, mentre ne apprezziamo i lati pruriginosi, malvagi, spregiudicati. Le grandi pagine di questo romanzo si hanno appunto quanto il giovinastro tenta con ogni mezzo, blando, insinuante, o invece aggressivo, di sconfiggere le resistenze della fanciulla, ma quando poi essa si arrende, condividiamo almeno in parte l'opinione di quei suoi contemporanei che trovavano pretestuoso e velleitario l'*happy end*.

Proprio per questa ragione il capolavoro assoluto di Richardson è l'altro romanzo, intestato a Clarissa, che è anche il più ingente exploit di ogni tempo nel filone del romanzo epistolare, con le sue circa duemila pagine fitte fitte, affidate quasi unicamente al carteggio tra i vari personaggi. Per di più, c'è quel ritmo implacabile di affondamento progressivo della povera Clarissa in una sorta di sabbie mobili, o in un folto boschivo di rami che la allacciano, la stringono in una morsa implacabile, la trascinano sempre più in basso fino a una catastrofe annunciata, anche se non attestata *apertis verbis*, oltretutto per la buona ragione che, per coerenza al genere epistolare, la parola finale nel dramma avrebbe dovuto essere affidata a una ennesima lettera della donna infelice. Questa nemesi, questo destino crudele interviene a punire un soggetto che, come dicevamo, a differenza dell'eroina dell'epopea precedente, Pamela, avrebbe avuto in sorte una condizione sociale più favorevole. Infatti Clarissa nasce in condizioni favorevoli, in seno di una facoltosa famiglia nobiliare, ma proprio da qui vengono i suoi guai. Scatta al suo proposito non certo il triste stereotipo della fanciulla di umili condizioni, costretta a guadagnarsi la vita, trovandosi così esposta alle cupidigie dei vari datori di lavoro. In questo caso vale l'altro copione, ugualmente dominante a quei tempi, che prevedeva

che fossero i genitori a scegliere il buon partito per la figlia, obbligandola a obbedire o a subire dure punizioni. Il buon partito è ravvisato in un tale Hickman, avanzato negli anni, antipatico, subito detestato dalla giovane con tutta la piena dei suoi sentimenti. Ma la famiglia si stringe a riccio per costringerla al matrimonio da lei detestato, infatti attraverso di esso i genitori vedrebbero rimpinguarsi il patrimonio di famiglia, col pieno appoggio dei due fratelli della sventurata, Arabella e James, che da quella unione forzata ricaverebbero pure loro consistenti benefici. Clarissa invece si sente attratta dal giovane e baldo Lovelace, che è circondato da una pessima fama di libertino, e purtroppo lei stessa, e noi lettori al suo seguito, dovremo constatare quanto quella opinione diffusa fosse nel giusto. Ma la fanciulla non si arrende e in questo modo si mette sulla medesima strada della rivolta, contro le massicce imposizioni dell'ordine sociale, che poi ricalcheranno le maggiori eroine a venire di quel medesimo gesto di rottura e di rifiuto, Emma Bovary e Anna Karenina. La nostra Clarissa è già fatta di quella medesima pasta, anche se in qualche modo non sa di esserlo, il suo fuorviamento dal retto cammino, imposto dal sistema autoritario parentale, avviene per piccoli scarti graduali, il che del resto è un'inevitabile conseguenza del ricorso alle forme epistolari. Ognuno degli scarti attraverso cui Clarissa decide il suo destino è affidato a una lettera appena un po' diversa nel tono da altre precedenti, in cui magari la stessa pulsione affettiva veniva annunciata un po' più timidamente. Si potrebbe parlare di una sorta di calcolo infinitesimale, degno della matematica che allora gli scienziati andavano stabilendo. L'interlocutrice privilegiata di Clarissa è Anna Howe, l'unica a capirla, a farle da sponda, a cercare di portarle qualche aiuto; tuttavia questo non è sempre possibile dal momento che si trova anch'essa in una posizione molto simile, ossia di giovane fanciulla benestante sottomessa agli ordini di una madre vedova, la quale non simpatizza per nulla con il contegno ribelle dell'amica del cuore della figlia e, anzi, la diffida dal frequentare quella che si sta sempre più qualificando come una traviata dal retto cammino. Da questo punto di vista anche Clarissa diviene una reclusa, in grado di comunicare col mondo esterno solo attraverso il fragile e intermittente filo della comunicazione epistolare che può subire deroghe,

inceppamenti a ogni passo. D'altra parte, resta a favore di Clarissa la grandezza d'animo nel fermo rifiuto del vincolo coniugale imposto dai parenti, per questo verso essa è una monaca di Monza manzoniana o una *Réligieuse* alla Diderot, che però non cede, non si dà per vinta, trincerata dietro il fragile usbergo consentito dalla rete epistolare. Questo delicato tessuto delle lettere ha pure il compito di tradurre, nel suo flusso intermittente, il succedersi dei fatti. Clarissa è davvero intrepida, simile a una Karenina in erba, perché lungo quella china, lieve ma inesorabile, giunge a concepire la fuga da casa per abbandonarsi nelle braccia di Lovelace, seguendo gli impulsi del cuore. O meglio, la volizione è incerta, affrontata, ancora una volta, a passi ridotti ed esitanti, la fanciulla è indecisa fino alla fine, se varcare o no la soglia paterna e affidarsi alle incognite della fuga d'amore. Giungiamo a comprendere, attraverso la documentazione volutamente frammentaria dei resoconti epistolari, che a quel punto il libertino Lovelace ha una trovata degna di Casanova, ossia simula che, mentre la fanciulla si affaccia, ancora esitante e non risolta al passo fatale, sulla porta del proprio domicilio, quelli di casa siano stati messi in allarme, pronti ad accorrere per impedirne la fuga, e che dunque non ci sia più tempo da perdere, così la fanciulla è costretta a tuffarsi nel golfo oscuro della perdizione. Comincia per lei un lungo calvario, di abitazioni provvisorie sempre meno degne della sua condizione sociale e verginale, sempre più esposte alle insidie del libertino che non indietreggia di fronte a ogni passo malvagio per giungere ad abusare della giovane ormai quasi per intero in suo possesso, abbandonata dai genitori secondo la reazione prevista dai codici morali del tempo. Egli addirittura tenta di giacere con lei annebbiandone i riflessi con qualche droga, o giunge a inscenare falsi matrimoni per indurla a gettarsi nelle sue braccia superando gli scrupoli di coscienza. E beninteso, tutti questi atti delittuosi, studiati con cura come le mosse di una partita a scacchi, ci giungono scomposti, rifratti attraverso la solita cruna d'ago della comunicazione epistolare, cui la povera Clarissa affida i segnali sempre più incerti e disperati nella speranza che raggiungano le poche persone ancora disposte ad accordarle un po' di compassione, come l'amica del cuore Anne, solidale fino all'ultimo, o come uno zio lontano che

sopraggiunge dalle Americhe, allo stesso modo in cui in un *western* si spera fino in fondo nell'arrivo dei nostri. Ma la discesa verso il degrado ultimo e privo di scampo continua inesorabile, Clarissa non si suicida, a differenza delle sue compagne in malasorte, Bovary e Karenina, forse proprio in conseguenza di quel metro epistolare da lei seguito e fatto su misura per affrontare le disgrazie a piccole dosi. Ma la tragedia di Clarissa merita di farla iscrivere nell'albo d'oro delle grandi esistenze femminili che muoiono disperate per aver inseguito un sogno di libertà, di possibilità autonoma di scelta, di diritto a *vivre sa vie*. Per fortuna si profila sull'orizzonte la vendicatrice di queste povere creature cadute in cammino, Jane Austen, che saprà proporci figure di giovani donne messe in grado di impostare diversamente i problemi della loro esistenza.

1.4. Fielding, Smollett, Goldsmith, picarismo a lieto fine

Dopo Richardson, e a scansioni quasi regolari di un ventennio dopo l'altro, vengono tre altri narratori a ribadire il primato dell'Inghilterra, in quel genere. Ma anch'essi confermano che si è chiusa la stagione pionieristica così bene attestata da Defoe, i cui protagonisti andavano allo sbaraglio, affrontando baldanzosamente i traumi dell'esistenza, delle lontananze spaziali, degli infiniti casi della vita, avvalendosi di una registrazione molto *casual*, ignara di bellurie estetiche, di canoni restrittivi. I tre in questione non adottano neppure il passaggio stretto e massimamente controllato del romanzo epistolare, ma si valgono di un altro genere ugualmente e ancor più codificato, il romanzo picaresco, che però riscattano dagli sfondi vaghi, troppo dediti a un avventurismo a ruota libera con cui lo avevano praticato gli spagnoli, e come da loro lo

aveva ripreso il francese Lesage (lo vedremo tra poco). Le peripezie, le imprese allo sbando di questi cavalieri erranti di nuovo conio, si tengono ben strette alle condizioni presenti e tangibili di un'Inghilterra fatta di vaste distese agricole, disseminate di case gentilizie, molto simili ai castelli cui approdavano i cavalieri dei cicli medievali. Quel sistema dominante di una piccola o grande proprietà terriera diffusa, molto simile a quanto ritroveremo nella narrativa russa, è sicuramente coercitivo e portato anche a ricalcare tutti gli stereotipi del romanzesco di ogni tempo: orfanelli diseredati, fughe d'amore, malincontri, colpi felici della sorte, agnizioni. Insomma la vita inglese quale viene testimoniata da questi cultori del picaresco non scorre più libera e tumultuosa, come avveniva con Defoe, deve imboccare dei binari, ma cerca almeno che questi siano vivacizzati da scambi, dirottamenti, eventi a sorpresa. Tra i tre, il maggiore, per consenso unanime di intere generazioni di lettori, è senza dubbio il primo, John Fielding (1707-1754), che a dire il vero comincia in tono minore, lavorando di sponda sui capolavori altrui, come già si accennava. Per esempio, si collega al personaggio malefico di Jonathan Wilde, già esposto da Defoe in quei toni gelidi, di fredda cronaca anche nei confronti di delinquenti incalliti, di cui il grande apripista fa uso, mentre nella ripresa parodistica Fielding lo tratta con un buon pizzico di umor nero. Segue la parodia rivolta alla Pamela di Richardson, troppo perbenista ed edulcorata, che viene riproposta col nome, già degradato nel suono, di Shamela. Ma proprio attaccandosi a questo spunto Fielding si avvia a prendere il volo e a entrare in un territorio più personale e autonomo. Infatti accanto a Pamela-Shamela egli mette a fuoco un fratello di lei, Joseph Andrews, di umili origini come la congiunta, ma pieno di astuzie, di improntitudini e di facoltà di seduzione amorosa che gli consentono di fare carriera, di affascinare dame di ogni ordine e grado sociale. Insomma, narrandoci delle abili e fortunate mosse di questo giovane baldanzoso il nostro narratore fa ormai le prove generali per passare alla concezione e allo svolgimento delle imprese della sua creatura fondamentale, il Tom Jones ormai incombente all'orizzonte. Fra l'altro, gli pone al fianco un equivalente molto godibile del Sancio Panza cervantino, nella persona di un impacciato, timido, sfortunato

Abraham Adams, sempre impegolato in guai, da cui però balza fuori con l'istinto libertario di un gatto, soccorso dal suo protetto, o a sua volta pronto a farsene protettore e salvatore. Molto divertente anche il ruolo intertestuale affidato a Pamela, ormai divenuta, dopo il felice matrimonio col suo ex padrone, una signora posata e immersa nelle regole del buon decoro, così da fare la morale al fratello scapestrato, e da cercare di togliergli i grilli per il capo, di allontanarlo cioè da una giovane da lui amata, ma di bassa fortuna. Ed eccoci così al capolavoro, dedicato alle imprese di Tom Jones, il piacevole, smaliziato, ma anche tanto ingenuo scavezzacollo, che se la cava sempre al momento buono, ma non tanto per le sue virtù personali, quanto perché gode della benevola assistenza dell'autore, nelle vesti di un demiurgo, sempre pronto a concedere i propri favori alle creature da lui amate. Che quest'epopea di taglio leggero ed estroso sia nelle mani di un creatore benevolo, lo constatiamo dai vari capitoletti introduttivi alle sequenze di avventure svolte nei numerosi libri in cui il romanzo è spartito. Il Fielding, nello stendere queste sue moralità argute e scintillanti, ricalca uno dei grandi precedenti alla sua stessa impresa, l'epopea ariostesca dell'*Orlando furioso*, intessendo smaliziati dialoghi con i lettori, prevenendoli sulle ricadute etiche e comportamentali di quanto sta per succedere nelle pagine che seguono. Col che egli concede largamente a una dimensione metanarrativa, e dunque lancia un ponte in direzione del connazionale Lawrence Sterne che, quasi in contemporanea, ci sta dando le vicende del *Tristram Shandy*. Ma Fielding si sa sempre arrestare prudentemente, evitando che le premesse metanarrative finiscano per soffocare con un eccesso di rigoglio le vicende cui introducono, laddove, come vedremo tra poco, lo Sterne gioca sistematicamente su questa inversione di rapporti, incurante se ciò porta quasi a schiacciare il valore propriamente narrativo dei vari episodi.

In realtà, a ben vedere, il *Tom Jones* non è del tutto dedito al ritmo di un picarismo sfrenato, ma risulta diviso in due parti, di cui la prima è di impronta stanziale, affonda nei pigri fondali della vita agricola inglese, quando a dominare la scena è ancora il baronetto locale cui spetta anche l'incarico di amministrare la giustizia. In proposito noi italiani ne sappiamo qualcosa, dato che ritroveremo in pieno un clima del genere,

quasi un secolo dopo, nel capolavoro del Nievo, le *Confessioni di un Italiano*, se in particolare ci rivolgiamo alle avventure adolescenziali del protagonista quali avvengono all'ombra del castello di Fratta nel retroterra veneziano. Si tratta insomma di un piccolo mondo antico, dominato dal baronetto di turno, che nella fattispecie è lo squisito Allworthy, figura improntata a probità, buonismo, gestione illuminata dei suoi poteri. In proposito, vale la pena di condurre una riflessione curiosamente antinomica. Già si è ricordato che il Fielding, orgoglioso del suo modo di raccontare smalzato e ironico, ha inteso fare la fronda allo spirito edificante di cui il Richardson aveva dato prova in *Pamela*, ma tra i due è proprio il primo, nonostante le professioni di cinismo nel giudicare i fatti umani, colui che concede appunto al buonismo, forse a ciò costretto per effetto delle regole stesse del genere da lui adottato. Infatti il picarismo, come del resto il nobile antecedente del poema cavalleresco, è solito chiudere i conti al positivo, con un qualche rasserenante *happy end*. Si è visto invece come lo stile epistolare, se permette a Pamela di superare gli handicap della sua situazione e di conseguire un esito felice, persegue implacabilmente, trascina in basso la povera Clarissa. E dunque, chi sulla carta sembrerebbe indulgere al buonismo, alle soluzioni mielate, cioè appunto il Richardson, non esita a infierire sui suoi personaggi, facendoli soccombere a contatto con un mondo di adulti cinici e perversi. Insomma, si deve deplorare che la povera Clarissa non abbia mai avuto al suo fianco la benevola protezione di un Sir Allworthy, a differenza di quanto succede per il piccolo Tom. Il quale a dire il vero fa una comparsa in scena delle peggiori, nei panni di un neonato piombato nelle stanze del baronetto non si sa da dove, ma certo figlio di qualche colpa. E così, infiliamo il *topos* del trovatello, del figlio di nessuno, cui Defoe avrebbe assegnato un'esistenza piena di rischi, allo sbando. Viceversa il trovatello Tom viene benevolmente nutrito dal signore locale che concepisce verso di lui un affetto a tutta prova. Forse è in lui la vaga intuizione di quanto verremo ad apprendere grazie alla classica agnizione finale. Lungi dai lettori il sospetto che Tom sia proprio il figlio di un trascorso amoroso del baronetto, figura davvero illibata, sapremo piuttosto che è stata la sorella Bridget, in là con gli anni, desiderosa di conquistarsi le sue giuste dosi di

soddisfazione sessuale, a partorirlo in segreto e ad abbandonarlo in quel modo impietoso. Del resto, abbiamo già dovuto riconoscere che quella sorte era allora assai comune, costituiva anzi un pubblico flagello, cui i rozzi sistemi assistenziali del tempo faticavano a trovare rimedio, il che aveva provocato il paradossale consiglio di Swift di fare di quelle povere e indifese creature un gustoso cibo per i deschi dei ricchi. Dopo il ritrovamento di Tom, inizia una divertente caccia al padre iniquo, colpevole di aver ingravidato qualche giovinetta indifesa che in un primo momento si crede di avere individuata in tale Jenny Jones, una figlia del popolo, mentre la paternità parrebbe attribuibile a un maestro di scuola, divertentissima figura dalle molte attività – tra cui anche quella di barbiere –, il quale viene espulso con sdegno dalla comunità. Ma Tom lo ritroverà sulla sua strada, e ne farà una sorta di simpatico scudiero, di efficace Sancio Panza di piena devozione, di pronta parola, di rapide soluzioni pratiche, riprendendo e maturando quanto aveva già abbozzato nella precedente figura di Abraham Adams, posta al servizio di Joseph Andrews. Viene poi l'ora di dare alla sorella del capostipite una soluzione matrimoniale nella persona di un *miles gloriosus*, il capitano Blifil. Da quell'unione un po' forzata nasce il pargolo legittimo, il giovane Blifil, in cui lo zio Allworthy, e ovviamente la madre, dovrebbero compiacersi, sennonché egli fa di tutto per alienare da sé le simpatie: è di scarsa avvenenza fisica, borioso, saccente, negato ai sani impulsi (a cominciare dagli appetiti sessuali), ossia l'esatto opposto del trovatello Tom che invece è avvenente, prestante, pronto nella caccia e nelle imprese amorose a tal punto che, divenuto adolescente, non si esita ad attribuirgli a sua volta un ennesimo figlio della colpa che avrebbe concepito con la fanciulla del popolo di turno, Nelly. Ma sarà possibile scagionarlo, come è proprio dell'abile gioco di *stop and go* condotto dal nostro autore, sempre pronto a far cadere sul capo dello spregiudicato Tom le più pesanti accuse, salvo poi a tirarlo fuori per restituirgli un'innocenza di fondo. Tuttavia la sua condotta tutt'altro che specchiata consente a Blifil junior, campione di ipocrisia, di comprometterlo agli occhi dell'onesto ma ingenuo capofamiglia che si vede costretto, seppure a malincuore, a cacciarlo di casa e a mandarlo ramingo per le vie

del mondo. Tom si allontana accusato di colpe che non ha, e con la morte nel cuore in quanto frattanto si è innamorato di Sophia Western, che è in tutto e per tutto la sua analoga: anche lei giovinetta pura, di alti sentimenti con in più però la fortuna di essere nata da famiglia agiata, il che ne ostacola un corretto vincolo coniugale col trovatello Tom. Anzi, i capi dei rispettivi casati, Allworthy e Western, concordano alle spalle dei due bravi giovani un matrimonio d'interesse tra Sophia e il perfido, ributtante Blifil. Poiché anche Sophia sceglie la via dell'esilio, i due innamorati diventano come le biglie impazzite che ruzzolano sul tappeto verde del bigliardo giocando di sponde, rimbalzando, talvolta riunendosi, talaltra allontanandosi; possono dirsi quasi al seguito di una coppia ben più nobile, gli ariosteschi Ruggero e Bradamante, trascorrenti su un tappeto ben più fastoso rispetto allo sfondo di un'Inghilterra rurale poiché dato dalle favolose imprese dei paladini. In ogni caso trova conferma quanto già si è osservato, un autore in apparenza tanto spregiudicato e cinico quale Fielding riserva ai suoi protetti una sorte assai più benigna rispetto a quella che l'edificante e sdolcinato Richardson abbia concesso alla povera Clarissa.

Risulta da tutto ciò che la seconda metà del romanzo è decisamente di natura picaresca, errabonda, con tante avventure dei due fuggitivi in altrettante soste in stazioni largamente codificate negli annali del genere, in primo luogo nelle varie locande in cui Tom giunge per motivi disparati: per farsi curare da ferite subite in duello, ma anche per pruriginosi incontri galanti con donne che gli sono cadute seminude tra le braccia e che egli ha difeso per il suo innato senso dell'onore e spirito cavalleresco. Egli è inizialmente capace di resistere alle profferte sessuali che vengono dalle piacenti creature da lui così generosamente assistite, ma in seguito si lascia tentare a consumare i congiungimenti carnali, che però vengono interrotti quasi sempre dall'arrivo di qualche marito o amante pregresso della formosa signora con cui sta consumando o, peggio ancora, dalla stessa Sophia, nella sua ansiosa *quête* dell'amato, del tutto degna degli inseguimenti messi in atto da Bramante per raggiungere il bel Ruggero. Già lo abbiamo detto, è merito di Fielding il riscrivere le vicende incantate, smaliziate, leggere del Boiardo e dell'Ariosto, trasferendole con

innesto sapiente sul suolo del contado inglese, pur non mancando di inserire qualche capatina a Londra, così come i paladini si ritrovavano di tanto in tanto sotto le mura di Parigi. Ma le nuvole di tempesta che si addensano sul capo dei protagonisti, e che in qualche caso danno luogo a fulmini minacciosi, a una mossa ulteriore di questo abile gioco dell'oca vengono dissipate; i nodi si sbrogliano, si procede insomma, seppure lungo una vera e propria corsa a ostacoli, verso l'inevitabile *happy end*, propiziato dai passi falsi compiuti dal perfido Blifil, di cui finalmente il buon zio scopre la natura, mentre è del tutto deliziato dall'agnizione finale, in quanto scopre che Tom è figlio della sua carne, nato dalla sorella ai tempi del suo pulzellaggio. Dunque il cuore non ha mentito e l'amato trovatello risulta del tutto degno, per nobiltà e censo, di impalmare la deliziosa, fresca, intrepida Sophia. Continuando nel confronto con Richardson, come dimenticare che pressapoco in quei medesimi anni la povera Clarissa tenta disperatamente di sfuggire alle insidie del cattivo Lovelace? La sua sorte appare simile a quella di una Lucia Mondella interamente nelle mani di un don Rodrigo di turno; quindi si giudichi chi, tra Fielding e Richardson, è davvero imputabile di buonismo e di spirito edificante. Ma resta il fatto che il *Tom Jones*, attraverso l'abile trasferimento delle *pulcherrimae ambages* dei cavalieri erranti su una realtà sociale tipicamente inglese e dunque moderna, pone saldamente le basi per l'edificio che circa un secolo dopo saprà erigere su quelle fondamenta Charles Dickens, pronto a riproporre tristi storie di trovatelli su cui si accanisce la nequizia umana, ai quali tuttavia non viene meno il provvido intervento di generosi padrini.

Al confronto, rispetta più da vicino i canoni del romanzo picaresco il capolavoro di Tobias Smollett, *Roderick Random*, intessuto di *ambages* a dire il vero non certo *pulcherrimae*, anzi, capaci quasi di ritrovare i gradi di rischio aperto, gli abbandoni senza paracadute alle tempeste dell'oceano che già abbiamo incontrato in Defoe. Però anche in questo caso c'è la partenza da un piccolo mondo antico, e col piede falso, se non proprio del bastardo quanto meno del figlio di nozze non riconosciute dal capostipite, un nonno saldamente inserito nelle vesti di padre-padrone e che non perdona a un figlio di essersi sposato

contro il proprio parere. Di conseguenza il frutto di quell'unione, non proprio illegittima ma nemmeno del tutto accettata dal sistema dominante, cioè appunto il Roderick eponimo della vicenda, deve patire un triste stato di fortuna, soprattutto se messo a paragone con le sorti dei cugini nati da giuste nozze; questi inoltre si impegnano di buzzo buono per portargli via eventuali diritti all'eredità dell'avo e lo relegano quasi nelle parti del trovatello, costretto a ricevere un'educazione miserrima, a patire la fame per i pochi soldi che i parenti sono disposti a sborsare a suo favore. Il quadro è assai più triste di quello offerto dall'infanzia e adolescenza di Tom Jones, dato che a farsi carico di quest'ultimo c'era l'infinita benevolenza del baronetto, oscuramente presago che quel rampollo potesse essere del suo stesso sangue. Qui, invece, a sostenere la debole causa del figliolo legittimo, ma respinto nel fango per pregiudizi e astuti calcoli d'interesse, interviene solo la balda figura di uno zio materno. Sono deliziosi gli scontri che questo sincero parente sostiene con l'avo dal cuore duro per strappare qualche vantaggio pecuniario a favore di Roderick; in questi dialoghi Smollett mette in atto anche una lingua impastata di espressioni gergali, semidialettali, con brillante simulazione del parlato. Notiamo comunque che a questo modo il romanzo reca nuovo materiale per le grandi cattedrali che poi verrà a erigere Dickens, svolgendo i capitoli di una mala educazione, tra privazioni, offese dei compagni, morsi della fame e umiliazioni di ogni genere. In definitiva Roderick si deve allontanare da quel nido, peraltro a lui così poco propizio, e andarsene per le vie del mondo con peregrinazioni, come si è già detto, assai più ampie rispetto a quelle intraprese da Tom Jones. Innumerevoli sono le stazioni toccate da Roderick, tra queste anche una Londra di stanze d'albergo sordide e addirittura con sospetto di fantasmi, poi incursioni oltreoceano, in America centrale, dove sperimenta mille accidenti, tra cui le febbri malariche, e adotta anche un certo cinismo di condotta, proprio sulla falsariga degli eroi di Defoe. Infatti a un tratto troviamo addirittura il nostro eroe calato nei panni del negriero, disposto a fare soldi con i poveri schiavi. Forse questa trama troppo estesa rischia di sfilacciarsi, anche se l'occhio dell'autore è vigile, pronto ad afferrare situazioni, usi e costumi. Piacevole risulta anche il ritorno

periodico della figura bonaria e protettiva dello zio, proiettato anche lui, al pari del nipote, lungo i sentieri di una vita allo sbando, multiforme negli esiti ma sempre con qualche sicuro approdo, e con un finale ritorno al piccolo mondo antico, alla casella iniziale da cui il gioco dell'oca aveva preso le prime mosse.

Nel capolavoro di Oliver Goldsmith (1730-1774), *Il vicario di Wakefield*, è invece di scena Charles Primrose, un bravo pastore con tutti i tratti distintivi di quella che nel mondo della chiesa anglicana – diversamente dal mondo cattolico – è più una professione che una missione. Al vicario si vede riconosciuto uno statuto modesto, da piccolo borghese, inoltre egli risulta afflitto da una numerosa figliolanza, per la ragione ormai ben nota che a quei tempi non si praticava il controllo delle nascite (cosa che del resto sarebbe stata sommamente riprovevole nel caso di un ecclesiastico). Difatti il nostro vicario di figli ne ha ben sei, con i connessi problemi di avviare i maschi a una carriera decorosa e redditizia, e di fornire alle figlie una congrua dote, altrimenti c'è il rischio che restino a pesare sull'economia della famiglia nel triste ruolo della zitella, o si trovino esposte alle tentazioni della fuga d'amore che le ridurrebbe alla mala sorte delle donne perdute, da cancellare dalla memoria. Questi pastori anglicani, quale che sia il posto occupato nella scala gerarchica, alto o basso, non sono affatto i dominatori della società locale, semmai un ruolo del genere è occupato dal baronetto della contea, una figura che raramente si presenta col buonismo di cui abbiamo visto essere ammantata la figura di Sir Allworthy, il generoso protettore di Tom Jones. Al povero Primrose è toccato invece un perfido signore, tale Thornhill, capace di ogni nequizia, come quella di cacciarlo dalla parrocchia obbligandolo ad andare randagio, alla ricerca di una nuova sistemazione per sé e la numerosa famiglia. Insomma, nel caso di Goldsmith, invece di vedere in scena un baldo giovane, confidente nelle proprie forze nonostante gli handicap frapposti dalla malasorte, ci viene presentata una sorta di Geremia biblico, al solito opportunamente impiantato in un contesto ambientale, la campagna inglese, esaminato con grande efficacia e penetrazione. Qui, più che parlare di un anticipo verso le poderose costruzioni dickensiane, sembra già profilarsi lo

sfondo in cui si muoveranno fatti e personaggi di Jane Austen, che però adotterà anch'essa un punto di vista giovanilista. Al contrario il nostro Geremia è costretto ad andare errabondo, quanto meno per le terre della Gran Bretagna, in tarda età e mal sorretto nel fisico. In un primo tempo vaga alla ricerca di un figlio scomparso dopo essersi trasferito a Londra, che poi ritrova nei miseri panni di un guitto, in seguito si dedica alla ricerca, più assillante, delle figlie: prima Olivia, convinta alla fuga dal perverso signorotto locale, e poi Sophie, un'altra figlia sottoposta al medesimo guaio. Anche gli affari domestici vanno di male in peggio, tanto che il nostro virtuoso e onorevole vicario è costretto a provare la prigione per debiti, vedendosi schernito dai compagni di pena che in precedenza – durante l'esercizio del ruolo pastorale – non aveva mancato di sottoporre a rimbrotti e fervorini, meritandosi quindi la vendetta da parte loro, per un'applicazione della legge del taglione. E anche questo è un sostanzioso anticipo sui futuri memorabili spaccati dedicati alla prigione per debiti che ci verranno forniti, in misura centuplicata, da Dickens. Insomma, si prolunga e si arricchisce di nuove peripezie, disgrazie e passi falsi, la geremiade del povero vicario di Wakefield, ma i nostri tre romanzieri sono concordi nel concludere le peripezie comminate ai rispettivi personaggi con un lieto fine generoso, rasserenante. La figlia Olivia non è morta, anzi, il cattivo baronetto Thornhill appare disposto a un matrimonio riparatore. C'è insomma un colpo di bacchetta magica che raddrizza i torti, spegne le afflizioni, asciuga le lacrime, ma non può far sì che la lunga marcia attraverso afflizioni, storture sociali, nequizie umane non ci sia stata, ne resta saldamente impressa la dolorosa memoria.

1.5. Sterne, quando il “meta” soffoca la narrazione

In aggiunta al forte peso che la narrativa inglese del Settecento ha ottenuto per l'apporto di tutti gli autori sopra esaminati, si aggiunge anche il contributo eccezionale, anche se in buona misura dissidente e appartato, recato da Lawrence Sterne col suo *Tristram Shandy*. Lo Sterne, oltre a non essere molto distante nei suoi dati anagrafici (1713-1768) dal Fielding, gli è legato da un certo tramite, se teniamo presenti gli arguti capitoletti con cui quest'ultimo usa aprire i vari libri del *Tom Jones*, riservandosi un cantuccio per annunci, proponimenti, riflessioni sul tema, secondo il grande esempio fornito dall'Ariosto. Però Fielding appare ben attento a non travalicare mai un certo limite, ovvero la cornice resta tale, evitando di schiacciare il contenuto. Invece il fine inseguito da Sterne è esattamente il contrario, la cornice si ingrossa oltremisura, fino quasi a soffocare il materiale che dovrebbe inquadrare, riducendolo al rango di mero pretesto, al limite con la futilità. Detto in formula, la metanarrazione, nel caso dello Sterne, conosce uno sviluppo ipertrofico che tiene l'autore lontano dai sentieri prevalentemente battuti dalla narrativa moderna, dandogli un forte radicamento in imprese già conosciute ai tempi di un umanesimo dotto e incantato dietro minuzie, *tours de force* filosofici, paradossi compiaciuti di sé, secondo il grande modello fornito da Rabelais. Ma un simile criterio di conduzione del testo legato a fasti del passato ha anche l'effetto di proiettarlo in avanti, verso i lidi della contemporaneità, che come è ben noto disprezzeranno la narrativa "ben fatta", quella in cui l'autore si nasconde dietro alle figure e ai fatti narrati, tentando quasi di cancellare la propria presenza. Tuttavia in proposito conviene accennare a qualche distinzione. Certo, come presto vedremo, i primi e più sicuri annunci di modalità di narrazione da dirsi nostre contemporanee si avranno nel momento in cui l'autore si dichiara solidale con le vicende della sua creatura, intendendo partecipare alla pari con essa, affermando chiaramente che non solo *de re sua agitur*, ma anche, e in buona misura, *de re nostra*; risulta dunque opportuno cancellare i confini tra il cantuccio "meta" dell'osservazione neutra e disinteressata ed effettuare invece una piena assunzione di responsabilità. Ma la via maestra verso questo procedere alla pari sta pur sempre nell'immergersi in una profonda analisi del vissuto. Così sarà

già nei primi campioni di questa specie particolare di sensibilità che incontreremo tra poco sul nostro cammino, da Goethe alla Austen a Stendhal, che sono gli apripista verso Svevo e Pirandello, di un'età contemporanea pienamente esplosa, se la vogliamo rapportare ai parametri della letteratura nostrana, o verso Joyce, Proust, Musil, in termini europei di più largo raggio. E dunque, appare improprio fare del *Tristram Shandy* un anticipatore di questi esperimenti avanzati, bisogna cioè moderare gli entusiasmi pur dichiarati in tal senso da tanti lettori, affascinati dai funambolismi di cui lo Sterne dà prova incessante. Oppure – diciamolo chiaramente – si tratta appunto di funambolismi, di esercizi a freddo, retti da una preziosa e sofisticata ingegnosit , ma che si muovono in un'aura rarefatta, un po' troppo compiaciuta di s .   pur vero tuttavia che tra i filoni battuti da una narrativa da dirsi compiutamente contemporanea c'  pure quello di una costruzione del prodotto letterario fondato su una ostentata artificiosit , col fine di dar luogo a un regno capovolto: non la natura ma l'anti-natura, ogni cui criterio risulta dal sovvertimento di qualche canone, dall'assunzione capricciosa di postulati quasi affidati al caso. Nella panoplia dei movimenti di avanguardia ci saranno le proposte dadaiste e surrealiste, oppure le aree sperimentali iscritte da Queneau e compagni sotto il titolo dell'Oulipo, di un *Ouvroir de littérature potentielle*, fino agli esercizi massimamente inoltrati nell'arbitrario e nel casuale che ci verranno forniti da Georges Perec. Ebbene, di tutte queste zone votate alla ricerca, il *Tristram Shandy*   senza dubbio valida testa di serie, come dimostrano le numerose imitazioni che ha potuto innescare nei tempi brevi, da quelle compiute in Francia da Diderot a quelle in Germania a opera di Jean Paul.

Nei dati di partenza non molto sembra separare il componimento di Sterne da quelli che stavano redigendo Fielding, Smollett e Goldsmith, infatti incontriamo anche in questo romanzo un agiato possidente di campagna dal nome abbastanza prosaico, Walter Shandy, il quale per  non riempie i tempi dell'ozio dandosi alla caccia o ad amorette impudichi con le domestiche, bens  studiando vecchi tomi, escogitando norme tanto capricciose quanto strette, vessatorie, implacabili. Tra queste ne troviamo addirittura una ideata per dirigere i tempi del parto della moglie, Elisabetta Mollineux, da cui

attende il primogenito, l'erede destinato a ricevere i vari codicilli formali da lui escogitati nel tempo. La vita, nella sua imprevedibilità, deve essere accuratamente recintata da un sistema di paletti, di prescrizioni intoccabili. Per esempio, la consorte ottiene sì il diritto di farsi ricoverare in una reputata clinica di Londra, al momento del parto, evento che, non si dimentichi, a quei tempi era pieno di incertezze e pericoli. Ma se la donna si lascia trascinare da sintomi errati, reputando che il parto sia imminente mentre questo non è ancora maturo, si vedrà costretta a rientrare nella casa di campagna, e di conseguenza non potrà pretendere di ricevere quel trattamento di favore una seconda volta. In definitiva dovrà affrontare i rischi di un'assistenza campagnola, anche questa però sottoposta a rigide regole. La donna dovrà essere assistita da un borioso ostetrico, fatto più per procrastinare, per complicare i fenomeni di natura, che per facilitarli. Ma questo, si può dire, è il fine globale dell'autore e del signore di campagna incaricato per delega di seguirne le norme scapricciate e astruse. Bisogna aggiungere poi che il padrone di casa ha accanto a sé un fratello, Tobia, ugualmente astruso dai normali ritmi di vita; si tratta di un vecchio militare che nell'esercizio delle armi ha riportato una ferita fatale da cui è stato reso impotente, del resto si deve riconoscere che c'è un'aura di gelida impotenza a sovrastare e dominare tutti gli atti compiuti in quella villa appartata. Lo zio Tobia, chiuso nel suo frigido distacco da ogni presa sugli affetti concreti, passa le giornate a impostare a tavolino le battaglie cui ha partecipato, nel tentativo di dar loro un esito diverso da quanto esse hanno avuto nella realtà. Egli è assistito, in questa palestra assurda e donchisciottesca, da una sorta di attendente o di Sancio Panza, Trim, docile a ogni suo desiderio, anche il più strampalato e abnorme. I due fratelli passano il loro tempo chiusi in una stanza dei giochi a ordire trame, a raddrizzare le gambe ai cani o, viceversa, a distorcerle qualora queste si presentino come vuole natura, ma è proprio la natura che non deve fare capolino in questo regno sovrano dell'artificio. E così, il parto che la consorte deve consumare praticamente abbandonata a se stessa, senz'altro aiuto che quello di una semplice levatrice, avviene in cima alle scale. Poiché i due imperturbabili *gentlemen* non vogliono affatto esserne coinvolti, tocca alle povere serve di casa assicurare un

qualche collegamento tra i due livelli, quello dove si consuma un normale ed essenziale atto di vita e l'altro, invece, asfittico, chiuso in sé, dove i due gentiluomini conducono le loro astratte partite a scacchi. L'unico intervento cui il *pater familias* non rinuncia, è il diritto di dare il nome alla creatura legittima che sta venendo alla luce, e beninteso deve essere nome austero, pomposo, altisonante, degno di quel medesimo mondo di volumi polverosi in cui è condensato un sapere antico, monumentale. Il pargolo dovrebbe chiamarsi addirittura Trismegisto, ma, come si è detto, ci sono difetti di comunicazione tra il livello "meta" e quello reale, in quanto è compito della domestica fare da tramite. Di conseguenza quel nome troppo aristocratico risulta assolutamente eccedente i suoi limitati poteri di comprensione, da povera figlia del popolo, e la cosa funziona proprio come nel gioco del passaparola che provoca la corruzione dei vocaboli nel transitare da una bocca all'altra: alla fine di questa forzosa trafila si ha un incondito, arcano, sorprendente *Tristram* che andrà a connotare il protagonista, quasi per un effetto del meccanismo che, due secoli dopo, conosceranno e applicheranno con piacere i Surrealisti, il "cadavere squisito". Ma l'intento dello Sterne è proprio che gli eventi normali di un'esistenza semplice si trasformino tutti in altrettanti "cadaveri squisiti" come per effetto di colpi di dadi. Lungi dall'adirarsi per quell'intrusione del caso in un gesto significativo come l'imposizione del nome al proprio erede, il padre ne è deliziato e si accinge alla stesura di un trattato educativo per il rampollo a cui potrà apporre un titolo su misura, confezionato secondo le ricette di un sapere iniziatico, fiero delle sue combinazioni linguistiche; ne verrà insomma una *Tristrapedia*. Il fratello Tobia approva in nome della spartizione di regni che i due si sono dati: all'uno le elucubrazioni lungo i sentieri di una filosofia paradossale, pronta a ogni sofisma, all'altro i rifacimenti ad arte dei campi di battaglia. Fa capolino anche nel vecchio ufficiale il timido desiderio di trovare una consorte nella persona della vedova Wadman, ma subito viene inficiato, destinato a cadere nel ridicolo, per quella menomazione fisica che d'altra parte il rude militare sopporta con fiera o ingenua noncuranza, forse ignaro di come funziona davvero la macchina fisiologica del sesso,

essendo troppo preso dall'intento di ricostruire a tavolino gli andamenti delle battaglie. Quanto a Tristram, si dà anche sotto questo aspetto una inversione delle parti, infatti non tocca a lui portare avanti la dimensione "meta" della narrazione (visto che a ciò provvedono, perfino con impegno eccessivo, il padre e lo zio), egli semmai è il devoto, attento, ancorché stupefatto cronista di quelle loro operazioni mentali aberranti, tentando di non farsi invischiare più del necessario. Tristram cerca di tenere i suoi piedi ancorati a una solida realtà normale, facendosi incaricare, per esempio, del compito di andare a cercare il fratello Rob che era sparito nel nulla. Questo stratagemma gli permette di uscire dall'*hortus conclusus* della casa paterna e di intraprendere le rotte aperte di un viaggio che lo conduce in Francia e in Italia, con la possibilità di provare costumi, umori, reazioni più a scala umana. Egli tuttavia si porta dietro anche in trasferta un po' di quelle regole asfittiche e paradossali cui è stato assoggettato sotto il regime paterno e di conseguenza è indotto a sostenere dispute senza fine quando si pretenda di fargli pagare tratte di percorso da lui non compiute o effettuate con mezzi diversi da quelli previsti. Le regole del gioco vengono sempre prima e sovrastano lo svolgersi del gioco stesso; poiché la vita è colta in differita, c'è sempre un'intercapedine tra le nostre volizioni e il loro raggiungere gli scopi prefissi.

Questo vale anche per il secondo capolavoro universalmente riconosciuto steso da Sterne, il *Viaggio sentimentale*, che ha avuto il merito di essere tradotto in italiano da Ugo Foscolo durante uno dei suoi esilii oltre Manica. È come se la cella asfittica dei due Shandy entrasse in movimento a opera del loro confratello Yorick che si concede un viaggio di piacere e di istruzione, una specie di Grand Tour in compendio, varcando la Manica e sbarcando in Francia, diretto a Parigi. Ma a ogni passo il suo percorso si intrica in quesiti minuziosi, aggrovigliati, tortuosi, che riguardano tutti gli aspetti logistici, le carrozze da noleggiare, i domestici da assumere e, prima di tutto, le relazioni col bel sesso, facendo nascere complicate questioni se e come sia possibile condividere una stanza con una signora. Il nostro viaggiatore cavilloso incontra ostacoli di continuo che lo sottopongono alla necessità di condurre calcoli, di studiare strategie come a tavolino, quasi chiamato a

condurre una continua e capillare “morra” cinese. Anche qui, i fini, le mete da raggiungere si fanno remoti, quasi imprendibili, mentre i mezzi per conseguirli si allungano, si frangono in mosse di una infinita partita a scacchi. L'autocoscienza della dimensione “meta” allontana ogni possibile meta che sia fisicamente raggiungibile.

2. MA ANCHE LA NARRATIVA FRANCESE FA LA SUA PARTE

2.1. Le fredde allegorie di Voltaire

Già si è detto che la Francia, nel corso del Settecento, consegue nell'ambito della narrativa dei risultati alquanto inferiori rispetto alla rivale Inghilterra. Ciò non vale, sia ben chiaro, se ci riferiamo ad altri parametri, grazie ai quali resta al paese transalpino un sostanziale primato, per lo meno nell'Europa continentale. Se si parla di forza e sapienza militare, non per nulla il secolo si chiuderà con le gloriose campagne napoleoniche, evento gigantesco senza pari, la cui eco dominerà la narrativa europea per tutto il secolo seguente, in una misura che, per esempio, non potrà essere contrastata da alcuno dei pur mastodontici eventi politici e militari da cui risulterà scosso il secolo cardine della contemporaneità, il Novecento. E c'è una superiorità della Francia anche nel pensiero: l'Illuminismo si diffonde ovunque, la coppia Voltaire-Rousseau tocca una fama e un prestigio cui non si avvicinano Locke e Hume, cioè gli esponenti di spicco dell'empirismo inglese; inoltre sarà quel paese a partorire il fenomeno dell'Enciclopedia e a stabilire i canoni universali della democrazia borghese sanciti dalla Rivoluzione francese, anche se anticipata da eventi di grande portata in ambito anglosassone. Ma sul fronte della narrativa, dove è possibile stabilire tante corrispondenze bilaterali tra i campioni del romanzo sull'una e sull'altra sponda della Manica, quei confronti si risolvono in genere a favore degli inglesi. A

cominciare proprio dal confronto che permette di opporre Voltaire (1694-1778) a Swift, nell'intento di farci viaggiare in terre e civiltà strampalate, lontane dalle nostre consuetudini. Ma mentre lo scrittore irlandese sa resistere alla tentazione del romanzo a tesi le cui trame, i cui accidenti stravaganti siano in stretta dipendenza di chiavi allegoriche, il pur grande e universalmente acclamato Voltaire cade totalmente in questo pericolo esiziale, né del resto fa nulla per sottrarvisi. Egli si affida volentieri e per intero al *conte philosophique*, i cui casi ben poco si preoccupano di un qualche grado di verosimiglianza o di rispondenza a dati geografici, climatici, ambientali. Siamo alla corsa sfrenata a infilzare situazioni spericolate, sommamente improbabili, d'altronde abbandonate dopo un poco per la tentazione di precipitarsi in stazioni successive e ancor più aberranti, in un incontenibile, sfrenato gioco dell'oca. Naturalmente le intenzioni filosofiche e i messaggi probatori cui queste avventure strampalate intendono recare il loro appoggio testimoniale sono dei migliori, quegli stessi che fanno la grandezza del pensiero voltairiano dandogli il ruolo di commesso viaggiatore della buona causa illuminista anche presso i potenti dell'epoca (il re di Prussia e Caterina di Russia) a favore dei sani principi del pensiero liberale. Si tratta dell'ordine di pensiero che di lì a poco verrà solennemente sancito dagli "immortali principi" del 1989: esiste una fratellanza e uguaglianza umana che deve prescindere da razze, usi, costumi, condizioni di censo, e perfino tentare di cancellare le tradizionali discriminazioni sociali e sessuali tra l'uomo e la donna. Le religioni storiche e rivelate si equivalgono tra loro, ed è proprio inutile sbudellarsi nel nome di un credo ritenuto più vero di un altro. Inoltre l'essere umano deve essere compreso della sua limitatezza, delle sue anguste dimensioni fisiche, in un universo enorme che non è certo fatto per lui, anzi bellamente lo ignora, pronto a infliggergli i peggiori flagelli sul tipo del famigerato terremoto di Lisbona. Queste le tesi eccellenti, che si appoggiano però su casi sorprendenti, tirati fuori per scommessa, gettati sul tavolo a colpi di dadi. Se prendiamo Candido, cittadino della Westfalia (Voltaire, per non avere grane con le leggi del proprio paese, pone quasi sempre le sue creature fuori dalle acque territoriali della Francia), un dato centrale è il suo innamoramento per Cunegonda, di stato

nobiliare, e quindi a lui negata dai parenti, in particolare da un fiero e crudele fratello. Da qui una condizione di esilio, in cui lo segue un pacioso e imbelli maestro, Pangloss, un Sancio Panza che proprio grazie a questo suo basso profilo si può affidare alle regole auree del buon senso e farsi predicatore di uguaglianza e di altre virtù. I due, per dirla in una parola, cadono dalla padella nella brace, trovandosi esposti ai più tremendi pericoli, e pare davvero che a turno soccombano entrambi; non si contano le volte in cui Candido crede di assistere alla uccisione del fido Pangloss, condannato a un autodafé dall'Inquisizione subito dopo essersi salvato dalle rovine del terremoto di Lisbona, ma poi l'amico creduto morto risorge a un appuntamento seguente. In fondo in questo mondo puramente fittizio la morte come evento duro e irrimediabile non ha diritto di cittadinanza, le marionette vengono invariabilmente rialzate dal burattinaio per recitare qualche altra battuta del copione, peraltro prefissato nei suoi esiti. Anche Cunegonda conosce le sue peripezie, che nel caso di una donna prevedono il passaggio di mano in mano, così da soffrire sulla propria pelle stupri e violenze a ripetizione, secondo un pruriginoso destino muliebre che era già ben noto fin dai tempi del nostro Boccaccio. La scena poi si sposta oltreoceano, e in proposito vale la pena di condurre una riflessione generale. In fondo, il Settecento è il secolo in cui la Francia perde l'impero coloniale nel Nord America, premessa di una sua generale perdita di potenza nei confronti della rivale Inghilterra, ma per il momento ciò non si avverte nelle mosse dei vari personaggi, e anzi i narratori francesi dimostrano una predilezione maggiore, rispetto ai colleghi d'oltre Manica, a frequentare i lidi delle Americhe, pur sempre all'insegna della rapida cavalcata. Candido si ritrova a Buenos Aires, o nelle contrade dell'Eldorado, i cui abitanti usano i diamanti come ciottoli ignorandone il valore, altra lezione di relativismo che il bravo Voltaire impartisce agli europei sitibondi del metallo prezioso. E anzi proprio una buona dotazione di quelle pietre provvidenziali sosterrà le ulteriori peregrinazioni dei vari personaggi, una volta che il caso li riporta presso i nostri vecchi parapetti. Un motivo di fondo è sempre il tentativo dei due amanti di riunirsi, mentre a dire il vero il fascino di Cunegonda va calando per l'incidenza di tante sventure e di tanti abusi

carnali di cui è vittima, tanto che Candido vorrebbe addirittura sottrarsi a quel patto d'amore e d'onore firmato con lei, ma non può venir meno all'obbligo morale di impalmarla, alla fine di tanti guai, gremiti oltremisura.

Lo stesso si dica dell'altro *conte philosophique*, *Zadig o del destino*, per le cui imprese mirabolanti Voltaire addotta uno scenario più fisso, ma pur sempre di taglio esotico, un vago e indefinito Medio Oriente, incentrato su una mitica Babilonia, il tutto sempre al fine di “non pagar dazio”, di condurre i suoi teoremi applicandoli a un corpo vile, al riparo da interventi della censura nel regime ancora assolutistico della madrepatria. Ma certo questi sfondi esotici, ispirati a un orientalismo di maniera, favoriscono l'ipertrofia della componente vistosamente romanzesca delle due opere. Davvero nell'eterna dialettica ben interna alla vita della narrativa in tutte le latitudini e stagioni, tra il *mythos*, la trama, l'intrigo, e l'*ethos*, ovvero lo spessore sociale e psicologico dei personaggi, Voltaire sceglie il primo corno del dilemma, svuotando le sue creature di ogni consistenza intrinseca; egli ne fa appunto delle pure e semplici marionette per giochi estrosi, ma così valorizza una vecchia eredità da tutte le epoche precedenti del romanzesco, dai poemetti ellenistici ai *fabliaux* e *romans* della letteratura medievale, su su fino alle riprese che questa materia leggera, volubile, volatile avrà nella stessa Inghilterra di un Lord Beckford, lo vedremo tra poco, o nei drammi ben altrimenti densi e compunti del connazionale Chateaubriand. E ci starà anche la ripresa da parte di un altro autore di *contes philosophiques*, Sade; in questo senso Voltaire svolge una funzione utile e preziosa di tramando.

Del resto, dopo aver steso le avventure di Zadig quasi riscrivendo *Le mille e una notte* in chiavi più adatte ai nuovi canoni della stagione illuminista, Voltaire deve aver preso in uggia la sua stessa libertà di procedere a ruota libera, poiché l'esempio di Swift incalzava, con quella sua capacità – già sottolineata – di dare una resa corporea, sensibile, tangibile alle più pazzesche invenzioni di un romanzesco o di un filone fantastico a ruota libera. Viene così la terza delle operette narrative concepite da Voltaire, che a un tratto si presenta in termini densi, concentrati, attenti a fare i conti più da vicino con autentiche situazioni corporali. Ecco insomma *Micromega*,

avventura sulla terra di un discendente da Sirio, un essere gigantesco sbalzato sui nostri lidi, dotato di una statura enorme, cui fa riscontro il nanismo di un arguto accompagnatore e mentore. Naturalmente la morale della favola è ovvia e risponde a quei saggi consigli di relativismo cui si attiene la predicazione filosofica del signore dei Lumi, come dire: uomini, siate compresi della vostra piccolezza e insignificanza nel cosmo, basta variare la scala delle grandezze, ovvero farvi sogguardare da una popolazione degna dello swiftiano Brobdingnag, e voi sparite alla vista. Ma questo ovvio postulato relativista posto alle fondamenta di *Micromega* sa tradursi in opportuni fenomeni di verifica sensoriale, le due creature si aggirano frastornate sulla modesta ribalta del nostro pianeta, vi scorgono a fatica qualche minimo movimento, uno dei due tuffa la mano in quella che gli sembra appena una pozza d'acqua, ma che sarebbe addirittura un oceano, estraendone un pesciolino fremente, che è niente meno che una balena. Poi i due credono di scorgere un altro animale acquatico, che al solito tirano fuori dalle onde, ma si accorgono che è una creazione artificiale, un bastimento, sollevato dalle acque assieme all'equipaggio, che per parte sua non si sa render conto di quale ordine di cataclisma si stia abbattendo su di lui. Ci vuole insomma molta attenzione, e anche un sistema di lenti su misura, per poter mettere a fuoco quello sciame di insetti minuti, irrilevanti, davvero simili a microbi, rispondente ai miseri esseri umani che oltretutto stentano assai a far giungere le loro voci alle orecchie dei due esploratori, costretti anche per questo a fornirsi di strumenti di ascolto. La corporalità, insomma, quasi del tutto sconosciuta nelle precedenti cavalcate voltairiane, prive di peso specifico, fa qui il suo ingresso sulla scorta dell'insegnamento swiftiano, espressamente menzionato, e dunque abbiamo un preciso attestato del rapporto di dipendenza dall'inglese al francese. Quest'ultimo non si vede certo surclassato, nel suo ruolo di grande predicatore *urbi et orbi* di precetti relativi alla tolleranza, alla consapevolezza degli umani limiti, ma resta senza dubbio inferiore all'altro nell'arte specificamente narrativa di dare tangibilità, pregnanza fisica agli arditi postulati. Ma viene finalmente l'ultima prova del Voltaire narratore, che è anche la sua migliore, la più capace di

difendersi con armi proprie, cioè in un autentico ambito di valori narrativi senza che questi siano resi del tutto tributari delle tesi da illustrare. Si tratta dell'*Ingenue*, cioè in sostanza di un "Candido" in modi più impegnativi e radicali di quanto non apparisse nella precedente incarnazione di un ruolo del genere. Un Innocente che è anche un buon selvaggio, come se Venerdì, saltando la mediazione di Crusoe, fosse giunto per conto suo a sbarcare in un lembo della Francia, in Bretagna. In realtà, si conferma qui uno dei vincoli stretti che la Francia di allora intratteneva con l'America del Nord, non ancora ceduta alla rivale d'oltre Manica per il perverso effetto della guerra dei sette anni. Il nostro Innocente viene dalla colonia francese del Canada dove ha già avuto una buona educazione francofona dai genitori, che una tipica agnizione rivela parenti del reverendo Kerkabon, pronto ad accoglierlo in famiglia assieme alla sorella. La donna, zitella, si lascia affascinare dall'avvenenza del giovane nipote ma capisce non essere cosa per lei, anche perché il legame sarebbe incestuoso, così risulta più giusto che a fargli l'occhiolino sia la sorella dell'Abate di Saint Yves. Come si vede, per la prima volta lo scrittore accetta di misurarsi sul proprio terreno e di sfidare i costumi del suo tempo in uno scontro diretto, seppure introdotto con l'alibi, appunto, dell'innocenza, del candore del buon selvaggio, cui quindi si dovrebbero perdonare le gaffes, che poi a ben vedere appaiono giustificate in forza del buon senso che lo guida, portandolo a non accettare le nostre metafore, i significati riposti o allegorici. Per esempio, dovendo aderire alla religione cristiana, nel cui ambito non era stato allevato, e quindi sottostare al battesimo, in fondo egli intende riportarsi alle origini, tuffandosi davvero in un fiume per un bagno integrale, non si limita cioè a quella spruzzatina rituale e meramente simbolica cui quel sacramento è stato ridotto in una liturgia accomodante. E sarebbe tentato di darsi pure la circoncisione in modi troppo letterali, mettendo a rischio l'incolumità del proprio membro, attorno a cui sospirano affascinate le donne della vicenda. Il nostro Innocente, è insomma tutto natura, schiettezza di sentimenti, forza muscolare di reazioni, come quando si tratta di respingere uno sbarco degli odiati inglesi, anche se nella sua dotazione linguistica ci sta pure l'anglofonia. Ma egli non esita a battersi con forza erculeo contro gli

invasori, tanto da meritarsi un encomio solenne nella capitale. Qui però cade negli intrighi, nei riti asfittici dell'aristocrazia di corte, fino a trovarsi imprigionato, e a entrare quindi nei ruoli di chi si oppone al regime, indossando i panni di un combattente a favore della rivoluzione prossima ventura, trovando fra l'altro in un compagno di cella, il giansenista Gordon, un campione come lui nella difesa di valori morali e religiosi a quei tempi ugualmente conculcati. Per liberarlo dalla prigione, l'innamorata Saint-Yves dovrà addirittura concedersi a un potente della corte, soccombendo poi al premere dei rimorsi per quel tradimento, seppure operato con le migliori intenzioni. Il bello è che il pentimento colpisce anche il nobile Saint-Pouange, colui che ha spietatamente approfittato del suo potere, fino ad abusare della giovane, ma il tutto conferma l'Innocente nella necessità di barricarsi nell'esercizio delle sue virtù adamantine, incorrotte, senza venire a patti con l'*ancien régime*. Come si vede, in quest'ultima prova voltairiana si agitano molti spunti validi, destinati a riecheggiare in altre opere francesi, nelle peregrinazioni del cavaliere De Grioux al seguito di Manon Lescaut, nei precetti educativi sviluppati da Rousseau, nei drammi esotici tessuti dal Saint Pierre e dallo Chateaubriand.

2.2. Lesage tra picarismo e moralismo

Conviene ammettere che, nel tuffarci a esaminare senza indugio i casi di Voltaire nei panni di narratore, siamo stati attratti dall'opportunità di impostare subito un confronto per coppie tra i campioni dell'una e dell'altra riva della Manica, cominciando ad assegnare un vantaggio al rappresentante inglese. Ma sul filo dell'anagrafe avremmo dovuto mettere in campo per primo, tra i francesi, Alain René Lesage (1668-1747), un quasi coetaneo di Defoe e Swift, che inoltre ha

il merito storico di essersi fatto traghettatore del modello estremamente influente del genere picaresco dai lidi del *Siglo de oro* spagnolo a questo agone settecentesco, tra le due potenze divenute egemoni, che stiamo perlustrando. Già si è detto dell'estrema libertà esente da regole in cui si muove Defoe, il che costituisce il suo maggior titolo a un primato sostanzioso, ma è anche vero che le trame per quanto stereotipate del romanzo picaresco costituiscono dei binari cui narratori di minore talento non riescono a rinunciare (infatti li abbiamo già visti percorsi dal terzetto Fielding-Smollett-Goldsmith, non per niente propensi a concedere un qualche riconoscimento a quel loro antesignano d'oltre Manica). A riprova di questa sua fedeltà a un modello illustre, Lesage si ostina ad ambientare le traversie dei suoi personaggi nel paese d'origine del filone, la Spagna, il che del resto trova forse un'ulteriore giustificazione in un espediente di convenienza. Lesage infatti, che è pure un erede dei moralisti del *Grand siècle* francese, non manca di critiche acute contro gli usi e costumi del suo tempo e dunque il trasferirle in una Spagna che a quei tempi era già vista con qualche disprezzo e senso di superiorità dai francesi, è un modo per non pagar dazio, per denunciare errori e colpe fingendo di sorprenderli *in corpore vili*; che cosa mai ci si può aspettare da un paese rimasto indietro, sotto il peso di ogni possibile autoritarismo, quale appunto la Spagna? Ma in definitiva il fattore limitante è che Lesage resta proprio prigioniero del modello, accettandone la regola per cui la trama deve infilzare una serie di casi sempre più stupefacenti, largamente intinti nelle acque del romanzesco. C'è una vicenda principale, che riguarda i prestanome dei due romanzi di successo dell'autore, Gil Blas de Santillana e don Cleofas Leandro Perez Zambullo, nomi – come si vede – già di per stessi impregnati di boria castigliana. Ma il filo narrativo viene interrotto a ogni passo da inserti, da racconti nel racconto, e del resto anche i due protagonisti vengono fatti entrare in un rosario di stazioni ogni volta diverse con frequenti sbalzi nello stato di fortuna. Come dire che Lesage difetta totalmente di una costruzione del suo narrare condotta con criteri unitari, a tutto tondo, le sue vicende sono fondate su un ritmo sostanzialmente paratattico, saltellante, frantumandosi in una serie di medaglioni e idilli, di vario tono, e perfino di diversa qualità,

quasi lasciando al lettore una facoltà di scelta, e di estrazione degli episodi preferiti, senza gravi danni per il contesto globale. Un limite, questo, in cui non incorreranno i tre inglesi sopra citati, buoni eredi del modello fornito da Lesage, ma ben attenti a eliminare il troppo di cesure e interruzioni di cui egli resta vittima.

Questo ritmo saltellante e a singhiozzo colpisce soprattutto l'opera per cui tuttavia Lesage è più noto, proprio la *Storia di Gil Blas de Santillana* il cui protagonista è costretto ad abbandonare la sua Oviedo per cadere subito nelle mani di una banda di briganti di strada che lo schiavizzano in cupe caverne, obbligandolo a darsi a sua volta alla malavita e ad assaltare le carovane sulle pubbliche vie. Ma il malcapitato riesce a liberarsi da questo cupo servaggio, portandosene appresso, tuttavia, un qualche grado di agilità e di *savoir faire*. A sollievo del nostro autore, diciamo che le vicende da lui dipanate non rispettano solo logori copioni di un meraviglioso *d'antan*, ma si immergono pure in scenari provvisti di una buona dose di attualità. Tra gli impieghi cangianti e fortuiti in cui il nostro picaro si vede costretto, a un certo punto c'è il servizio presso un medico, il che gli dà modo di tracciare un ritratto assai gustoso dei modi in cui allora si conduceva la professione medica, modi così precari e assurdi, da meritarsi la totale riprovazione dell'infermiere per forza, e dell'autore pronto a intervenire alle sue spalle. Poi c'è un tuffo nel mondo del teatro, con l'amore per la bella Serafina; insomma, Gil Blas sale di gradi, da rude praticante nel mondo dei banditi di strada si vede elevato nei panni di segretario confidenziale di potenti della terra, di cui impara a sue spese a temere le ingratitudini e i salti d'umore. I casi sono dei più vari, taluni all'insegna di un romanzesco datato e risaputo, altri invece capaci di mordere sull'attualità, come quando Gil Blas è preso a servizio da un misterioso padrone con ritmi di vita assolutamente insondabili e che forse pratica lo spionaggio. Poi entra nelle grazie di un vecchio ganimede, don Gonzalo Pacheco, ma ha il torto di ferirlo nell'orgoglio rivelando che la sua giovane e bella amante inganna l'anziano, il quale pretenderebbe di tenere avvinta a sé la fanciulla per i residui di una antica prestanza fisica e non certo per l'oro che le versa senza sosta, da qui il licenziamento in tronco del domestico troppo veritiero. Il che si ripete

quando, preso come segretario da un teologo di grido, pretende addirittura di rimettere a posto qualche tratto stilistico delle sue prediche. Intanto, il nostro protagonista cresce nei gradi della scala sociale anche facendo il lenone a vantaggio di un principe ereditario che per qualche tempo gli è grato, ma cambia una volta salito al trono; infatti, dei potenti non c'è mai da fidarsi, come deve constatare a proprie spese un onnipotente favorito del re, tale Olivares, il quale a un tratto viene anch'egli licenziato in tronco. Proprio per parare questi vari colpi di una malasorte sempre in agguato, Gil Blas si prepara un *buen retiro*, confortato da un domestico fedele a oltranza e da alcuni nobili che ha avuto modo di beneficiare nella sua carriera così avventurosa e alterna.

Più intrigante l'invenzione che regge l'altro romanzo di Lesage, *Il diavolo zoppo*, storia del nobile don Cleofas che resta coinvolto in una miserabile storia di tradimenti e di malavita; egli rischierebbe la vita se non gli capitasse fortuitamente di liberare dalla prigionia in una bottiglia di vetro Asmodeo, un diavolo di seconda classe e oltretutto claudicante (da qui il titolo). Questo diavolo gli permette di sollevarsi al volo (il che, in termini di narratologia, significa assumere una posizione "meta"). Così don Cleofas, a differenza di Gil Blas, non è costretto ad andare ramengo per le vie della terra o per le contrade della solita Spagna assunta come provvida testa di turco, bensì scruta dall'alto una abbondante casistica umana con la possibilità di intrufolare il suo sguardo in luoghi usualmente proibiti quali sarebbero le carceri, molto simili ai danteschi gironi infernali, dove si puniscono vari crimini con un grado di profondità pari alla rilevanza del delitto commesso. Questo è anche il pretesto per sciorinare un'infinità di storie e storiette. Si conferma l'andamento paratattico che Lesage preferisce alla trama unitaria, in questo caso anzi avviene che proprio l'esenzione dal compito di recarsi con fisica deambulazione a seguire da vicino i vari episodi consenta a questi di offrirsi a grappolo, a prender corpo in brevi *sketches*, senza d'altronde impedire che altre volte i nuclei di partenza ottengano un decorso più lungo. Se si pensa ai due pilastri di ogni narrazione, la componente del *mythos*, dell'intreccio, e quella dell'*ethos*, il ritratto morale e sociale dei personaggi, Lesage ottiene un abile spezzettamento e incastro continuo di

segmenti tratti dall'una e dall'altra serie tenendoli, per così dire, in un equilibrio omeostatico.

2.3. Marivaux, i membri del quarto stato diventano protagonisti

Un simile ritmo spezzettato, di ansimante paratassi, non è certo rimproverabile a Marivaux (1688-1763), che segue di circa una generazione a Lesage e che raggiunge il massimo di affermazione nell'attività di commediografo, su cui tuttavia non ci inoltreremo, non per un ottuso rispetto dello specifico dei vari generi – ci sentiamo infatti buoni seguaci della *Poetica* aristotelica che non fissa paletti essenziali tra il poema narrato e i drammi recitati sul palcoscenico – ma quando un autore essenzialmente drammaturgo ha avuto la ventura di cimentarsi in opere narrative, tanto vale andare a saggiarne il polso su questo piano. E Marivaux appunto è autore di due romanzi importanti, uno al femminile e uno al maschile, in cui supera decisamente l'incunabolo picaresco fornito da Lesage, col suo ritmo saltellante, raggiungendo felicemente una narrazione a tutto tondo, e così entrando in competizione con i campioni della squadra inglese (dal suo coetaneo Richardson ai posteriori Fielding, Smollett e Goldsmith), con validi risultati, e tuttavia in definitiva cedendo nei loro confronti di qualche pollice. In ordine cronologico, e cioè intorno alla metà del secolo, Marivaux esordisce con una vicenda al femminile, *La vie de Marianne*, che riporta il confronto agli esempi del Richardson. C'è in effetti qualche parentela tra Marianne e Pamela, in quanto entrambe fanno professione di virtù ad oltranza, di illibatezza, di repulsione di ogni via traversa per sostenersi in questo gramo palcoscenico umano. A dire il vero Marianne si affaccia nel romanzo portandosi dietro qualche traccia di truce

picarismo, in quanto i suoi genitori, sicuramente di alto conto e stranieri, vengono trucidati mentre viaggiano in carrozza (potrebbe essere, a fare il colpo, proprio una di quelle bande in cui è costretto a militare Gil Blas). La bambinella, di appena due anni, viene raccolta da pietosi passanti e affidata al curato della zona e alla di lui sorella, zitella, che trova nell'educazione di Marianne un surrogato alla mancata maternità. Continuano a srotolarsi vicende tormentate, che potrebbero fare di Marianne una emula di Moll Flanders e Lady Roxana, ma, proprio come Pamela, la fanciulla non perde la bussola nemmeno vedendosi trasportata in una Londra tentacolare, fucina di ogni corruzione, in cui si confronta anche un falso protettore, l'anziano Climal. Questo è un tartufo con la nomea di condurre, nella vedovanza, una vita castigata, ma invece è pronto a far opera di corruzione nei confronti della casta giovane, promettendole una sistemazione d'oro a patto di cedere alle sue voglie, pronto a passare dalle lusinghe alle minacce. Ma, già si è detto, Marianne è intemerata come Pamela, e il gioco a dadi della sorte non le è avverso, infatti attraverso varie peripezie viene a contatto con Valville, il giovane, avvenente, nobile nipote di Climal. Un colpo ben giocato è quando lo zio libertino e il nipote intemerato scoprono di essere entrambi innamorati di quel bocciolo di rosa. Qui Marivaux gioca di arguzie condotte con mano leggera, come sa fare assai bene nelle sue celebri commedie. Imbocchiamo proprio la strada già battuta dal Richardson nel caso di Pamela, dato che anche qui, in nome di un buonismo estremo, il nobile Valville sarebbe disposto a superare gli ostacoli posti dal basso stato di fortuna dell'amata, una trovatella di origini sconosciute, che per di più guadagna la sua vita lavorando presso una merciaia, e ad accettare senz'altro di sposarla. Tanto più che l'anziano zio ganimede esce di scena, vittima di una malattia mortale che lo induce al pentimento nei confronti delle subdole insidie tramate contro la verginità della fanciulla. Ma anche in questo caso scatta l'avversione dei nobili parenti di Valville, che considerano disonorevole il vincolo matrimoniale tra un rampollo della loro stirpe e una miserabile figlia del popolo. Proprio le pagine in cui si assiste al sequestro della giovane, e alla sua reclusione in un convento-prigione, sono tra le più interessanti, pronte a echeggiare con altrettante sequenze, fra cui quelle in cui si fa

forza su povere giovani per costringerle a prendere i voti; sta infatti per arrivare la prova assolutamente forte e convincente in tal senso della *Monaca* di Diderot. Ma in questo suo primo romanzo Marivaux opta decisamente per il buonismo ed ecco così sorgere a fianco di Valville la madre di lui, figura intinta in tutte le possibili perfezioni che, lungi dal dissuadere il figlio dalla *mésalliance* – come farà la madre di Julie nella *Nouvelle Heloïse* rousseauiana –, lo conforta a seguire le leggi del cuore e a superare le convenzioni nobiliari. Questa Madame de Miran merita bene di essere immediatamente chiamata da Marianne col termine di mamma a tutti gli effetti, per il suo tenace ruolo di *dea ex machina* che accorre a ogni passo per tirar fuori la povera protetta da qualche prigionia nella tela del ragno che il sistema sociale le tesse tutto attorno. Tanto alto è il parametro di bontà d'animo cui si attiene Madame de Miran, da tentare addirittura di sopperire a una crisi da cui è colto il figlio Valville, quando incontra sul suo cammino una compagna di Marianne, la Varthon, più vezzosa di lei, e soprattutto meglio nata, da cui l'ennesimo rivolgimento di fortuna per la misera Marianne, che, come in un improvvido e beffardo gioco dell'oca, si trova riportata alla povertà della casella di partenza. Ma c'è la madre acquisita a vegliare, tanto da non esitare a stigmatizzare la condotta volubile del figlio esaltando al confronto la nobiltà di sentimenti di cui Marianne è portatrice. Qui Marivaux lascia in sospeso la sua vicenda, cui un'autrice dell'epoca, la Riccoboni, ha dato un finale apocrifo, ma perfettamente persuasivo e degno dell'autore stesso, secondo cui Valville ha una nuova esitazione e viene riconquistato dal fascino di Marianne. Infatti, commentano le due donne, il vero problema che si pone loro, generosa suocera e candida promessa sposa, è di "fissare Valville". Ma le oscillazioni della sorte sono il sale della narrativa.

Più sciolto e vivace il romanzo al maschile, *Le paysan parvenu*, in cui Marivaux anticipa le mosse anch'esse disinvolute di cui saranno capaci i rivali inglesi coi loro *Tom Jones* e *Roderick Random*. Questo protagonismo al maschile non consente invece confronti in direzione di Richardson, interprete insuperabile dell'animo femminile. Nel caso di Jacob, non c'è neppure un avvio di specie picaresca, in quanto, come detto nel titolo, egli è un fiero figlio di sana famiglia di contadini

dell'immensa campagna francese, anche se, come tanti altri, ben intuisce che il destino si gioca a Parigi; proprio lì giungerà, ma posto al più basso gradino della scala sociale, chiamato a fare il valletto nella doviziosa casa nobiliare del proprietario del potere per cui lavora il padre. Jacob, svantaggiato dalla nascita, ma non al punto di trovarsi nei miserabili panni del trovatello, è però largamente compensato dalla natura: è pronto di sensi e ha – come vuole il proverbio – scarpe grosse ma cervello fine; quanto all'abbigliamento, ha subito il piacere di vedersi cucita su misura la divisa del potente casato entro cui è stato assunto (deliziosi sono gli incontri fortuiti con la dama padrona di casa di cui spia le nudità, non senza che la signora se ne accorga e ne provi un cauto brivido di piacere). Ma al momento fa per lui una servetta, Geneviève, che però è concupita anche dal padrone, cui si dà in cambio di sostanziosi doni pecuniari con l'alibi, a scapito di coscienza, di comportarsi in modo così riprovevole onde costituirsi una dote per andare a un onesto matrimonio con Jacob. Il costume del tempo era pieno di questi matrimoni riparatori, attraverso cui le amanti abbandonate da signori facoltosi venivano rifilate a loro dipendenti di fiducia, disposti a chiudere un occhio davanti ai vantaggi economici che ne venivano. Ma Jacob è in sostanza un virtuoso come Tom Jones o Roderick Random, anche se per loro fortuna il codice d'onore dei maschi allora era assai più elastico di quello gravante sulle donne; essi devono essere intemerati nel portare a casa la compagna, ma possono ben darsi da fare con le donne altrui e mettere le corna ai rispettivi mariti. Sta di fatto che Jacob respinge il turpe mercato, ricusa la servetta compiacente verso il padrone, suscitando le ire di quest'ultimo, che minaccia di licenziare in tronco il misero lacché che non vuole sottostare agli ordini di scuderia. Ma la sorte viene in aiuto al nostro Jacob, in quanto, subito dopo aver pronunciato l'anatema, l'altezzoso padrone subisce un ictus rovinoso che lo porta alla morte, trascinando nel lutto, e nel disastro economico, la potente famiglia. Si ha qui un bello squarcio di crudo realismo, quando il *pater familias* cade sul campo, se ne saccheggiano i beni e si spogliano gli eredi. L'ammirata padrona è costretta al convento, e così si interrompono le possibilità di *liaison* galante di cui avevamo presentito le avvisaglie.

Jacob sarebbe ritornato a zero, licenziato dalla famiglia andata in rovina, sennonché su un ponte della Senna gli capita di recare aiuto a una matura signora, Mademoiselle Habert, ormai avviata sulla triste strada dello zitellaggio confortato, si fa per dire, dalle pratiche religiose cui si dà puntigliosamente, da arida beghina, in compagnia di una sorella maggiore odiata-amata. La convivenza tra le due è un “letto di Procuste”, sopportato solo per mutua difesa dai pericoli della vita, da cui però le protegge la loro situazione di benestanti. Jacob irrompe nel *ménage* con effetti devastanti, la più giovane delle sorelle concepisce per lui una bruciante passione, al punto da lasciare l'altra e da metter su casa con il procace amante incontrato nell'autunno della vita fino a pensare a un sano matrimonio che cancelli le distanze sociali e anagrafiche. Ma anche qui il potere si difende, la sorella abbandonata si appella a un prete tartufo che a sua volta chiede l'intervento della legge, così Jacob si vede arrestato e imprigionato alla soglia stessa delle nozze. Si ripete il rito dell'intervento repressivo a opera delle autorità contro i giovani troppo astuti che tentano di sovvertire i principi sociali. Abbiamo già visto il compiersi di tristi riti di tal genere nei casi di Pamela e Marianne. Ma anche qui le reti del sopruso non si stringono come morsa stritolante, anche perché il nostro Jacob è assai abile, quando viene portato alla presenza di consessi prevenuti contro di lui, a difendere la sua sorte e soprattutto a valersi del suo *sex appeal* per sedurre le mogli dei cipigliosi funzionari; tra queste vi sono le dame de Ferval e de Fecour con cui tesse maliziosamente e con sottile abilità le trame per giungere a convegni galanti. Il tutto, sia ben chiaro, avviene senza mancare ai doveri coniugali contratti con Mademoiselle Habert, che frattanto ha potuto sposare, e che risulta assetata di piaceri carnali, anche per rimediare a un lungo digiuno. Un incontro galante con la Ferval, che sarebbe anche la consacrazione definitiva del nostro *paysan parvenu* nel bel mondo, ha un curioso, divertente, picaresco andamento, perché mentre la coppia è appartata in una casa d'appuntamenti, vi fa irruzione un intruso che crede di sorprendervi la sua propria amante in intimità con un rivale. Il piacere che la coppia stava per prendersi è così ostacolato, siamo quasi nei termini del *coitus interruptus*, con l'aggravante che Jacob deve rientrare in una parte ufficiale di decorosità

dichiarando di trovarsi lì per ragioni d'affari, e sgombrare il campo, mentre è l'intruso che a quel punto fa buon viso a cattivo gioco, cogliendo cioè i frutti del rapporto carnale con la preda trovata per caso, ricattandola, minacciando di denunciare la tresca se lei non gli si concede (il che d'altra parte non dispiace affatto alla gran dama, ormai entrata in calore). Quanto all'altra carta, anche quella va in fumo in quanto la de Fecour viene colpita da una malattia che la mette fuori combattimento per qualche tempo. E dunque, l'appetito di Jacob si deve accontentare del pane domestico che la matura coniuge gli offre perfino in misura eccessiva. Ma altri felici colpi della buona sorte attendono il nostro eroe, sempre proteso in una inconsapevole sfida con le gremite avventure di Tom Jones. C'è però uno svantaggio, il capolavoro del Fielding marcia diritto verso l'agnizione finale e l'*happy end*, invece la storia di Jacob non lascia intravedere terminali sicuri, continuerà la sua parabola di crescita sociale, a ogni passaggio, o ci sarà invece qualche rovinosa caduta? Forse proprio per non sapersi decidere all'una o all'altra soluzione, Marivaux ha lasciato incompiuto anche questo secondo romanzo.

2.4. Prévost, una coppia di amanti fatali

Il romanzo francese più importante prima dell'avvento dell'enorme figura di Rousseau è costituito senza dubbio dalla *Storia del cavaliere de Grioux e di Manon Lescaut*, a opera di Antoine François Prévost (1697-1763), anche perché esso contiene elementi privi di riscontro con gli analoghi prodotti della fortunata officina inglese e pieni invece di anticipazioni verso futuri passi di grande momento della narrativa europea. Non conta molto il pretesto di metanarrazione, il fatto cioè che un compiacente ascoltatore raccolga le confessioni del protagonista, ricevendole a rate, per così dire, a lunghi

intervalli di distanza. Conta la storia in sé del De Grioux, che sarebbe per conto suo un bravo figliolo, ligio ai voleri paterni, rivolti a fare di lui un abate, ma la tentacolare Parigi lo travia, soprattutto perché vi incontra un fiore del popolo, la per lui fatale Manon Lescaut. Questa a sua volta potrebbe seguire i fortunosi modelli forniti dal Defoe, con Moll Flanders e Lady Roxana, decisa come loro a trarre ogni possibile vantaggio dalla sorte e dalla propria avvenenza, ma possiede un piacevole tratto di debolezza che ne fa, in sostanza, una sventata, una creatura allo sbando, scoperta, disarmata nei suoi abbandoni al caso, riscattata però dal forte amore che prova verso il giovane, ribadito nonostante ogni prova e guaio dalla vita. Abbiamo così in scena un amore a oltranza, pronto a sopportare tutti i colpi della fortuna, che vengono a rafforzare i lacci tra i due, anche quando sembrerebbero allontanarli definitivamente. Entrambi recano il loro deciso contributo alla solidità di questo legame, pur sempre posto a rischio in ogni momento. Lui, per lei, è pronto a buttare a mare il decoroso e redditizio stato ecclesiastico cui il genitore vorrebbe avviarlo, tanto da meditare con lei la fuga d'amore, andando a nascondersi nei meandri della metropoli. Ma un fratello, degno di quello che già abbiamo visto nei panni di crudele aguzzino di Clarissa, consente al padre di recuperare il figliol prodigo, e di sottoporlo a un vero e proprio sequestro di persona, a una forzata prigionia, onde strappargli dal cuore Manon. Questa d'altra parte rispetta il ruolo della popolana senza troppe remore e tradisce allegramente l'amato, anche se in fondo a fin di bene, ossia per rafforzare il patrimonio su cui la coppia potrebbe reggere le sue sorti così incerte. Manon, insomma, si comporta come la cameriera che abbiamo incontrato nel romanzo di Marivaux, disposta ad abbandonarsi nelle braccia del padrone di Jacob, ma per far soldi in vista di un sano matrimonio riparatore. Però nella creatura di Marivaux c'è solo calcolo, supina adesione a un costume dei tempi che non permette, ai membri del popolo, di guardare troppo per il sottile. Manon, invece, è già eroina romantica e sventurata, sicura che l'amore nutrito per il suo De Grioux faccia sempre la differenza, e la riscatti, e così pure lui, quali che siano i tradimenti messi in atto dall'infida compagna, sente rinnovarsi ogni volta l'amore per lei; è dunque una coppia fatale, travolta

nella tempesta, quasi come il Paolo e Francesca danteschi. Ci si mette di mezzo anche un fratello di lei, figura tratteggiata con bella sicurezza, di uomo rotto a tutti i sotterfugi e pronto a fare commercio della sorella, tanto da inorridire le superstiti tracce di perbenismo che ancora incombono sul povero abate, anche se trascinato dalla folle passione lungo una china di degrado progressivo. Ci sono pure momenti di successo (nel teatro, per esempio, o nel gioco), ma poi viene immancabilmente un qualche disastro a rigettare la coppia sul lastrico. Non restano che le vie del delitto, del furto, come del resto già avevano indicato i percorsi delle eroine negative messe in mostra dal Defoe, con l'unica differenza che in questo caso la sventurata non si trova mai abbandonata a se stessa, ma c'è sempre il tenero amante a farle da sponda, ad assisterla, seppure da lontano. Il sistema carcerario dell'epoca, come del resto anche quello dei nostri tempi, non consente celle a due piazze, per queste coppie indissolubili, da qui lo strazio dei nostri amanti, costretti a lasciarsi. I delitti di lei appaiono più riprovevoli di quelli di lui, pur sempre protetto da qualche persistenza dei privilegi di classe. Il nostro cavaliere fa di tutto per vederla, e per consentirne la fuga, ma succede come nel mito di Orfeo e Euridice, riscritto in termini prosaici, cosicché il fallimento della fuga non dipende da uno sguardo patetico di lui verso l'amata liberata dai vincoli, bensì dalla circostanza assai più banale che lei si mette a litigare sul prezzo della corsa col cocchiere che pure la sta portando in salvo. Dicevamo che tra i meriti del romanzo del Prévost è di aver adombrato tante grandi storie a venire: noi italiani potremmo addirittura ricordare i morsi della gelosia avvertiti dal protagonista del romanzo sveviano *Senilità*, catturato da un'imprendibile Angiolina, sempre pronta a tradirlo, ma anche a ritornare a lui; i francesi invece potrebbero mettere in conto la disperata gelosia del Marcel proustiano per Albertine. Fin qui se ci limitiamo a considerare la vicenda – diciamo così – sotto l'aspetto statico, ma c'è anche il dinamismo della trama, con la condanna che piomba sempre più pesante e irrimediabile sul capo di Manon, al punto di vederla condannata alla deportazione, da cui invece il cavaliere De Grioux è preservato, anche se si mostra pronto ad affiancare la compagna e a seguirla nella lunga via crucis. Col che, siamo ad adombrare i

grandi eventi che si consumeranno al centro dei romanzi più solenni dell'epopea russa. Nella devozione con cui il cavaliere segue la deportata c'è qualche presentimento dell'esodo verso la Siberia del dostoevskijano Raskolnikov con la prostituta redenta, forse meglio, dell'analogo viaggio verso i territori squallidi dell'esilio e della punizione intrapreso dal protagonista della tolstojana *Resurrezione*, accanto alla donna da lui abbandonata in gioventù. È poi una delle prime volte che, negli annali della narrativa europea, assistiamo da vicino alle tappe dolorose del corteo dei condannati alla galera, con tutto il seguito di orrori, privazioni, soprusi quotidiani che gravano su queste marce del dolore (ce ne parlerà quasi un secolo dopo Victor Hugo). Ed ecco che la coppia infelice sbarca sulla terra della punizione, l'America, che però potrebbe essere, come dice proprio il titolo dell'opera tarda di Tolstoj, il principio di una redenzione, o di una nuova esistenza, in un ritrovato paradiso terrestre. Ma così non vuole il narratore, e non lo volevano neppure i dati concreti, climatici, ambientali e sociali dell'epoca; le colonie francesi o inglesi che fossero, del Nord America, con passaggio dalle une alle altre allo stesso modo che il malato cerca sollievo mutando giaciglio, erano luoghi di privazioni, di vita grama, degna davvero di costituire una dura punizione per i condannati. Il cavaliere è costretto a registrare, addolorato, impotente, il declino della salute dell'amata, per mancanza di cibo, di conforto, di mezzi adeguati, fino alla sua morte. Nel che di nuovo la vicenda di Manon Lescaut vale come anticipo di altre storie ugualmente sventurate, quelle che Chateaubriand affiderà a René e ad Atala, nel medesimo segno del dolore e dell'afflizione.

2.5. Rousseau tra diacronia e sincronia

E siamo finalmente alla grande presenza di Jean-Jacques

Rousseau (1712-1778), con cui la Francia potrebbe avanzare la sua pretesa a un primato sul secolo, soprattutto se si ricorda che il nome del ginevrino consueva, in tutta Europa, con quello di Voltaire. Ma anche con spiccata differenza dei ruoli: Voltaire era il pensatore cinico, smalzato, intento più che altro a condurre una *pars destruens*, anche con l'aiuto di narrazioni strampalate, esagerate, proprio per picconare più a fondo i comuni pregiudizi dell'*ancien régime*; invece Rousseau si sente affidato un immane compito *construens*, cioè deve porre le fondamenta di una nuova antropologia, ormai a un passo dalla missione che stava per intraprendere in Germania Immanuel Kant. Potremmo attribuire al ginevrino l'impostazione di una sorta di concezione trascendentale strisciante, che tenta di imporsi a tappe graduali, sempre confortata da esempi tangibili. Questo implica anche che in lui il *philosophe* dovesse accompagnare la predicazione teoretica col tangibile aiuto della narrazione, certamente più sostanziosa e centrale, rispetto a quella del rivale Voltaire, proprio perché intenta a giocare a tutto campo, laddove i romanzi concepiti dall'altro intervenivano piuttosto agendo in contropiede. Però, proprio perché investita di un simile ruolo centralizzante, la narrativa di Rousseau resta alquanto soffocata sotto una cappa di buone intenzioni che ne riduce molto la portata e in definitiva torna a confermare un primato dell'Inghilterra, pur sempre se ne facciamo una questione in termini di narratività allo stato puro. Vedremo il rapporto diretto e privilegiato che Rousseau stabilisce col romanzo epistolare di Richardson, così confermandone l'autorevolezza e dichiarando un abbastanza scoperto rapporto di dipendenza. ma con la pretesa di raddrizzare e normalizzare quanto invece nell'epopea femminile tracciata da Richardson restava dolorosamente affidato a una tragicità di destini. Insomma, Rousseau, impedito dalle preoccupazioni della sua alta filosofia, non riesce a strappare esiti narrativi di piena e felice riuscita ma deve piuttosto affidarli a continuatori meno preoccupati di lui di tracciare teoremi impegnativi (vedremo come sia esemplare in tal senso il passaggio che si stabilisce tra lui e Stendhal). In ogni caso, i risultati più validi sul piano narrativo di Rousseau vanno ricercati ai margini del suo edificio, quando minore risulti l'impegno filosofico, o forse vale la pena di proiettare

retrospettivamente su di lui una bipartizione che, più di un secolo dopo, verrà stabilita dal suo conterraneo e grande linguista Ferdinand de Saussure con l'introduzione dei due assi, quello verticale dei paradigmi e quello orizzontale dei sintagmi, diacronia contro sincronia. Ebbene, in Rousseau c'è una narrazione affascinante affidata al filo degli eventi, dei fatti contingenti che si sono abbattuti sulla sua esistenza e in questo ambito egli raggiunge risultati felicissimi. Naturalmente si allude alle *Confessioni* che costituiscono un modello insuperabile in questo genere, peraltro di non pienamente raggiunta autonomia appunto sul piano narrativo o, almeno, dotati di una narratività, per così dire, preterintenzionale, ottenuta quasi a prescindere dalla volontà esplicita dell'autore. Certo è che da lì proverrà il capolavoro di Chateaubriand, *Le memorie d'oltretomba*; del resto vedremo che anch'egli vivrà la discrasia tra un asse di eventi sul filo delle occasioni, che piovero copiose e incalzanti su di lui, e il tentativo di sollevarsi da quel letto di pene per raggiungere un aere più nobile e respirabile, sollevato al di fuori della mischia.

Il Rousseau "diacronico" è sempre vivo, energetico al massimo e traccia un profilo di giovane intellettuale di umile origine, anche se il padre orologiaio era più benestante, al limite della condizione borghese, rispetto al padre contadino da cui vedremo uscire il grande protagonista stendhaliano, Julien Sorel. Sta di fatto che difficilmente si riesce a leggere le avventure di Jean-Jacques senza proiettarvi subito le vicende di quel suo stupendo erede e continuatore, oltretutto abilitato dall'autore ad assumere la piena consistenza tridimensionale del personaggio di romanzo, il che invece non è mai dato alla soggettività rousseauiana intenta a confessarsi senza mirare a un esito più distaccato. E così, se valutata in termini di pienezza romanzesca, la parabola del giovane Rousseau nelle *Confessioni* si ferma sempre a mezza strada; lo vediamo a un tratto nelle vesti del timido precettore di una marchesina savoiarda, la De Breil, e ci potrebbe scappare l'idillio, l'avventurina, la seduzione, ma Rousseau, forse per fedeltà al dato biografico, si ferma un momento prima per riprendere il suo tortuoso itinerario mentre, passando alla dimensione romanzesca che si concederà nella *Nouvelle Héloïse*, quel passo verrà compiuto, ma subito frenato e volto verso esiti virtuosi

proprio per l'incalzare di una superiore visione conciliante e trascendentale dei destini umani. Ciò provocherà un fallimento, sul piano di autentici valori romanzeschi, laddove Stendhal non si ritrarrà certo da quel passo, e spingerà il suo eroe Sorel a compierlo fino in fondo, fino alla perdizione. Un altro anticipo sui percorsi stendhaliani è di nuovo segnato, nelle *Confessioni*, quando Jean-Jacques incontra sulla sua strada la signora de Warens, straordinaria figura, di cui poi egli non raggiungerà l'alta intensità quando si muoverà davvero in ambito romanzesco. Figura volutamente, densamente ambigua, quella della de Warens, chiamata a svolgere per il giovane intellettuale, a quei tempi sbandato ed errabondo, il ruolo della madre che non gli era stato concesso di conoscere, dovendosi accontentare dello scialbo ruolo impotente, dimissionario, fornitogli dal padre. Madre e anche amante, pronta ad avviarlo sulle vie della sessualità consumata e perfino a imporgli di superare i morsi della gelosia, costringendolo a condividere il suo letto con un giovane più maturo e posato, Claude Anet, il quale era presente al fianco della donna nel ruolo di amministratore delle sue fortune (di cui lei faceva un uso dilapidatorio, riducendosi progressivamente sul lastrico). Comunque, così è introdotta la figura del triangolo amoroso, che sarà poi alla base della *Nouvelle Héloïse* in cui, pur affrontando un simile tema scabroso lungo l'asse diacronico dei bruti dati di fatto esistenziali, il nostro autore tenterà la nobile conciliazione, l'accordo tra i due pretendenti, piuttosto che aizzarli l'uno contro l'altro in una disputa ferina e barbarica. Le ragioni di un'umanità superiore aspirante alla concordia già si impongono, pur sul filo della cronaca più contingente e occasionale. E tanti altri sono gli episodi di una intensa vita amorosa reperibili lungo questo asse di scorrimento del tutto affidato al caso; in fondo Rousseau ne avrebbe potuto trarre, anticipando anche per questo aspetto l'erede inconsapevole quale sarà Stendhal, un trattatello sulle pene d'amore. Poi c'è l'incontro, nel segno dell'efficienza domestica, con la scialba figura di Teresa Levasseur, la custode del focolare, che non osa comparire in pubblico ma assicura al grand'uomo, standosene nascosta nelle retrovie, una tranquillità di esistenza, e – diciamolo pure – una regolarità di amplessi con l'esito che ben conosciamo: dato che a quei tempi i maschi di qualsivoglia

classe sociale non praticavano una qualche forma di contraccezione, gli accoppiamenti concludevano nell'inevitabilità di un parto, e dunque la coppia Rousseau si è trovata allietata, anzi funestata, dalla nascita di ben tre figlioletti che però all'anagrafe risultavano essere dei trovatelli in quanto il pur illuminato Rousseau disdegnò per lungo tempo di regolarizzare la posizione con quella troppo modesta compagna. Da qui la tragica decisione di affidare i figlioletti alla pubblica carità; l'autore dell'*Emilio*, ovvero del più completo ed esaustivo trattato di pedagogia di ogni tempo, è costretto a confessare di aver commesso anche lui l'atto ripugnante di abbandonare i figli carnali alla pubblica assistenza. Swift avrebbe accompagnato il tutto con un ghigno sarcastico di condanna. La Levasseur gli assicura il conforto nelle retrovie del *ménage*, ma proprio perché impedita o riluttante ad accompagnarlo sulla scena pubblica, è costretta ad assistere impotente da lontano, e forse consenziente, agli innamoramenti successivi che l'intellettuale, in continua ascesa sul mercato delle idee, soprattutto da quando giunge a Parigi, si può concedere con dame altolocate, come Madame d'Epinay e Madame d'Houdetot. E di nuovo siamo allo scontro tra i due assi, le *Confessioni* offrono un rendiconto di stupefacente sincerità dei singoli atti di *parole*, si potrebbe dire sempre giocando d'anticipo coi termini saussuriani: atti frammentari, in cui si dispiega a breve il circuito amore-odio, incontrarsi e dirsi addio, momenti di felicità, di armonia d'anime, seguiti da momenti di rottura, di inimicizia. Il che vale ancor più se seguiamo le vicende intellettuali e filosofiche del nostro protagonista, che per le vie di Parigi conosce e frequenta coloro che al pari di lui stanno dando luogo alla grande impresa dell'Enciclopedia, Grimm, D'Alembert, e soprattutto Diderot, a cui lo lega un'amicizia fortissima a cui poi seguirà una rottura aspra e irrimediabile. E anche a livello di residenze le *Confessioni* sono un balletto spasmodico di fasi in cui Parigi esercita un'attrazione irresistibile, e di altre in cui invece Rousseau se ne distacca, cercando la solitudine, il conforto dei boschi e anche di una minuta vegetazione di muschi di cui si dichiara ardente e appassionato raccoglitore; in ciò, se si vuole, è da vedere come una nuova irruzione in scena della dimensione degli eventi minimi, puntuativi, frammentari.

Questo bisogno di distacco, di solitudine si esprime anche in una tenace preferenza accordata a soluzioni di carattere insulare, infatti c'è una fase della vita in cui il ribelle Rousseau – che tale appare più a livello di confessioni esistenziali che di pagine stese nei grandi saggi teorici – va a rifugiarsi in minuscole isolette dei laghi della patria Svizzera, peraltro da lui sempre vagheggiata come terra di libertà, di protezione dai riti e dagli obblighi di massa. Insomma, anche per questo verso sembra valere una dialettica, che a un estremo vede la dichiarazione “piccolo è bello” (bello rifugiarsi in luoghi appartati e protetti e coltivarvi l'amore per le umbratili esistenze botaniche); ma all'altro polo agisce pure sul nostro autore l'attrazione per la vita metropolitana, quale in quel momento era rappresentata da Parigi, l'ombelico del mondo, da cui era lecito e doveroso lanciare i grandi messaggi a favore di una fondazione unitaria e armonica dei destini umani.

E vediamo dunque, questo Rousseau sostenitore dell'asse dei sintagmi, estensore di una sorta di lingua, per dirla con Saussure, o di fondazione trascendentale delle ragioni dell'uomo, proclamata in anticipo sul pensiero kantiano ormai alle porte. È curioso notare che mentre leggiamo il Rousseau intento a confessarsi, sul filo degli eventi vissuti giorno per giorno, quasi non troviamo cenni relativi a quel suo *alter ego* posto nei panni del legislatore sovrano, sembra quasi che egli non voglia far interferire tra loro i due assi. Ma certo esiste, quell'altro Rousseau pensatore ufficiale e, anzi, ottiene un riscontro ben maggiore dovunque si muova. Gli dobbiamo un contributo primario in materia di scienza politica e di diritto costituzionale, infatti con quel *contratto sociale* che è un perfetto e totale superamento della dimensione dell'individuo, ognuno di noi deve conferire la sua quota di sovranità per la costituzione di un soggetto, appunto, da dirsi trascendentale, rubando il termine prezioso poi lanciato da Kant, d'altra parte questo soggetto collettivo restituisce ai singoli quanto gli hanno conferito spontaneamente. Ma forse l'opera in cui il nostro autore concilia meglio i due assi è l'*Emilio* dato che, quando la creatura di cui segue passo passo l'evoluzione fisica e psicologica occupa i primi gradini della vita, il suo istruttore e pedagogo deve entrare in tante piccole questioni anche di natura pratica, cioè riguardanti la sua nutrizione, le cure del

corpo, d'abbigliamento e d'altro. Ma poi, man mano che il suo pupillo cresce e si avvicina all'adolescenza, il pedagogo sente anche lui di dover salire di tono e di visuale. A un certo punto, nel libro quarto del trattato, il maestro ricorre all'espedito di inserire la cosiddetta professione di fede del vicario savoirdo fingendo di dar conto di uno di quei magici incontri narrati nelle *Confessioni*. Ma in realtà questo sacerdote savoirdo altro non fa che fornirci un esemplare estratto delle meditazioni con cui Jean-Jacques cercava di sollevarsi dalle miserie del suo faticoso periplo quotidiano, appiattendosi contrasti, smorzando toni, livellando esperienze. Ecco così una "professione di fede" che suona davvero come anticipo della rivoluzione copernicana di lì a poco enunciata da Kant: "Si dia il nome che si vuole a questa facoltà del mio spirito che avvicina e confronta le mie sensazioni... essa risiede in me e non nelle cose,... sono io solo a produrla, benché la produca esclusivamente in concomitanza con l'impressione esercitata su di me dagli oggetti" (p. 367). A sua volta, questa facoltà umana accentrante, plasmanete corrisponde a dio, ma a un dio concepito fuori da ogni rivelazione e confessione storica, tale da esigere null'altro che "...il culto del cuore, e questo, quando è sincero, è sempre uniforme". Ed ecco la condanna più ferma e più forte di ogni pretesa dogmatica, di quelle enunciate dalle varie chiese, la cattolica romana o le protestanti, per cui in passato i popoli europei si erano sbudellati e lo avrebbero fatto anche in futuro: "Se esistesse sulla terra una religione fuori della quale non vi fosse che la pena eterna e in qualche luogo a un solo mortale in buona fede non fosse apparsa evidente la sua verità, il Dio di questa religione sarebbe il più iniquo e il più crudele dei tiranni" (p. 405).

E dunque questo Emilio cresce con piena confidenza nel potere illuminante, unificante di una razionalità pronta a trovare un equilibrio nei sensi. Ma resta da fare il passo più difficile, il giovane maschio deve incontrare una rappresentante dell'altro sesso, una donna degna di lui, con cui stabilire un perfetto contratto sociale nel matrimonio. Qui sta una positiva differenza tra il nostro Rousseau e il sopraggiungente Kant, il quale ultimo tratteggia un soggetto antropologico indeterminato nel sesso, il che ci spiega anche come in lui non potesse affacciarsi alcuna tentazione ad affrontare esperienze

narrative. Invece il nostro autore, lo sappiamo attraverso le *Confessioni*, era largamente esperto di incontri amorosi, li considerava il sale della vita, e dunque deve dare un posto adeguato, nella sua antropologia, a una lei del tutto degna di lui, risolvendo il difficile problema di conciliare la differenza dei sessi, delle sensibilità, delle competenze e delle attitudini, con un pari grado di dignità, cioè non lasciando la donna a quel ruolo ancillare, sottoposto, inferiore cui invece la condannavano le concezioni sociali dell'epoca e che dunque non potevano mancare di rispecchiarsi nei destini narrativi. Quanto volentieri avrebbero sottoscritto le Moll Flanders e le Clarisse protagoniste delle dolorose epopee già viste sopra, questa dichiarazione di immortali principi, di una *égalité* affermata anche tra uomini e donne! E se si vuole, quanto inferiore è risultato essere il Rousseau individuo rispetto a queste sue ampie vedute universaliste, lui che ha tenuto la fedele Levasseur in uno stato di soggezione e inferiorità e che ha affidato i suoi figli alla ruota della pubblica carità! Ma sono i drammi del conflitto tra diacronia e sincronia, tra l'asse dei fatti esistenziali e le grandi proiezioni teoriche.

Comunque sia, una buona dose della grandezza presente nella figura di Rousseau sta proprio nella determinazione di mettere alla prova questo suo alto sentire non solo a livello di riflessione filosofica, ma anche di concreta carne romanzesca; da qui sono venute le mille e più pagine di *Giulia o la nuova Eloisa*, nei cui confronti siamo costretti a giocare di sponda, come già preannunciato all'inizio di questo capitolo, tra il riconoscimento che così egli ha ufficialmente assegnato al precedente fornito dal romanzo epistolare di Richardson, e la pretesa di superarlo coniugando abilmente al fascino dello stile epistolare, di quella sua apparente spontaneità e quotidianità in maniche di camicia, l'alta portata di un ragionamento filosofico di cui il romanziere inglese non era certo capace (né del resto lo voleva). Ma non si riesce a servire due padroni: proprio l'alto profilo di quel pensiero trascendentale di cui abbiamo fornito sopra qualche campione, attraverso le parole alate del vicario savoirdo, ha castrato, in definitiva, l'urgenza e la tensione drammatica che invece erano così flagranti nei casi della Clarissa di Richardson, confermando l'inferiorità del francese, quanto a esito narrativo, o postulando l'arrivo di un intervento

di compensazione quale poi sarebbe stato fornito da Stendhal.

La situazione di partenza del poderoso romanzo rousseauiano, già la conosciamo attraverso un episodio delle *Confessioni*: si tratta di un giovane intellettuale, brillante di idee e di aspetto, ma umile d'origine, che viene chiamato a fare da precettore a una giovane di alto bordo. Nel romanzo, questo ruolo è assunto da Giulia d'Etange, mentre il protagonista e autore del maggior numero delle lettere si cela dietro il nome di Saint-Preux. Siamo a un anticipo del Julien Sorel stendhaliano, che, nel *Rosso e il nero*, è alle prese con le due signore che successivamente seduce (prima Madame de Rênal, poi Matilde). E anche il decorso della *liaison* tra maestro e allieva segue ritmi abbastanza affini: Giulia viene sedotta in un boschetto, complice l'amica del cuore, e buona terza nella profluvie di scambi epistolari, la cugina Clara. Naturalmente, al confronto tra le scene di seduzione di stampo rousseauiano e quelle del suo successore, è quest'ultimo a vincere, per sottigliezza di passaggi, acume psicologico, completezza di dettagli: laddove gli episodi rousseauiani peccano sempre di genericità, il retore che è in lui sacrifica l'icasticità dei casi alla rotonda abbondanza delle declamazioni. Anche i passi ulteriori di simili idilli sono già prefissati: i genitori non vogliono, anche se, nel caso di Giulia, c'è una madre che ama teneramente la giovane, ma malgrado ciò non osa certo interferire contro la fermezza del marito, il quale è inflessibile nel rifiutare il precettore in qualità di genero, dato il suo basso stato di fortuna. Per sua figlia ci vuole ben altro, si deve andare alla ricerca del partito giusto, sia in termini di nascita che di censo. La situazione, come si vede, segue il copione già apprestato dal capostipite del filone epistolare, Richardson, nella vicenda di Clarissa, anche lei impedita di ascoltare le ragioni del cuore, che inclinerebbero per il focoso Lovelace. Ma poi il percorso seguito da Rousseau si distacca risolutamente da quello del predecessore, proprio in nome della ragioni della sincronia e di un'impostazione unificante dei destini umani. Saint-Preux non è Lovelace, non si pone cioè nei panni del libertino subdolo che pur di ottenere la preda concupita non si trattiene da quegli stratagemmi di cui si è detto a suo tempo, riuscendo così a strappare Clarissa dal nido familiare, ovvero, per dirla col Manzoni, ottenendo che la sventurata risponda. Non altrettanto

succede nel *remake* rousseauiano, dato che Saint-Preux, a differenza di Lovelace, è colmo di ogni virtù, in lui cova un vicario savoiaro ligio a ogni forma di lealtà. E anche Giulia, a sua volta, è turrita nella sua virtù, mai e poi mai tradirebbe la fiducia degli adorati genitori e le buone consuetudini sociali accettando di fuggire col giovane amato (anche se nel suo caso c'è la certezza che egli regolarizzerebbe la loro posizione con un onesto matrimonio riparatore). Clarissa è un'eroina del *vivre sa vie*, non si assoggetta alle cupe volontà parentali, rifiuta l'orribile coniuge che in nome delle consuetudini sociali le vorrebbero imporre, in totale deroga alle leggi del cuore. E così, si pone sulla strada di altre grandi eroine a venire del romanzo moderno, come Emma Bovary e Anna Karenina, pronte a pagare un gravissimo prezzo per la loro trasgressione. Ancora una volta, Rousseau viene colto nel flagrante reato di predicar bene ma di razzolar male. Si noti come, lui che è il teorico degli immortali principi di *égalité* e *liberté*, pronto a dichiarare che al cuore non si comanda, imponga invece alle sue due creature di seguire le vie del conformismo sociale, pur soffrendo orribilmente nella loro carne. In fondo, tra Giulia e Saint-Preux si era già stabilita una piena intesa di anima e di corpo, da cui, con inenarrabile strazio, devono sradicarsi, per non offendere il costume imperante. Davvero le pressioni della sincronia, della conciliazione dei contrasti, frenano, inibiscono il nostro narratore, che attraverso queste sue scelte di testa giunge a punire i legittimi impulsi dei due amanti costringendoli a una forzata rinuncia. Si potrebbe arrivare a denunciare una sorta di tartufismo comportamentale nel narratore Rousseau, che è confermato anche da altre soluzioni concilianti e fondamentalmente ipocrite successive. Infatti ci sono tanti altri contrasti che si risolvono con ricorso a queste conciliazioni raggiunte a tavolino. Saint-Preux, come si è detto, si deve allontanare da quel confortevole nucleo protettivo dove aveva trovato pane e amore. Ma lo soccorre un nobile inglese, Lord Edward Bomston, colmo a sua volta di ogni virtù e disposto a prendere il giovane a un onorevole servizio, ma quasi *au pair*, trattandolo con piena dignità. Tra i due si delinea all'improvviso un'occasione di scontro aperto, in quanto il baronetto ha osato dir male dell'amore purissimo del suo compagno, dal che, secondo le usanze del tempo, dovrebbe

seguire un inevitabile duello riparatore, ma sarebbe una bieca concessione a uno strappo diacronico, così i due non esitano a rifare prontamente la pace. E quando finalmente il padre di Giulia trova la persona giusta da affibbiarle per un matrimonio perfettamente consono, tale Wolmar, va da sé che pure quest'ultimo è persona di nobile sentire, al punto che forse perfino Clarissa lo avrebbe accettato se le fosse stato proposto d'autorità. Tanto più che questo Wolmar, maturo negli anni, appare addirittura come creatura asessuata, disposto a fare più da padre che da consorte a Giulia. Insomma, tra Giulia e Saint-Preux può continuare a snodarsi una corrispondenza di amorosi sensi, da lontano, senza ovviamente abbassarla a prestazioni fisiche, negate dalla distanza, ma soprattutto dal nobile sentire dei due amanti che mai si presterebbero a simili meschinità. È vero che il giovane costretto alla rinuncia proprio per un tale motivo giunge a concepire un proposito suicida, da cui però è subito trattenuto sia dalla vigile assistenza del baronetto al suo fianco, sia dalla sua stessa impostazione filosofica. A confronto, misureremo ben presto tutta la grandezza insita nel comportamento del Werther goethiano, capace di compiere davvero un suicidio per amore. Il vincolo coniugale tra Giulia e Wolmar sarà pure di specie fredda e priva di passione finché si vuole, ma ne nascono gli immancabili figli, secondo l'inevitabile costume di quei tempi, e oltretutto con ritmi regolari, come scanditi da un metronomo. Da ciò si ripresenta la necessità di andare alla ricerca di un precettore. Wolmar non esita a proporre per tale funzione proprio il Saint-Preux, pur avendo appreso della profonda *liaison* da lui intrattenuta con Giulia. Si ricostituisce quindi il magico triangolo che già l'autore aveva sperimentato e narrato a noi nelle *Confessioni*, attorno a "mammina": lui e l'altro appagati a dividersi i favori della madre-amante. In questo caso, però, è proibito cadere in volgarità. Saint-Preux accetta con gioia quella nuova occasione di venirsi a trovare accanto alla sempre amata Giulia, da lei interamente ricambiato, ma il sesso importuno e colpevole non entrerà certo in quella ripresa di coesistenza pacifica. In fondo, diciamolo pure, a sollievo della indubbia grandezza narrativa rousseauiana, messa a così dura prova dalle sue continue concessioni a una sorta di *ethical correctness*, questo eterno amore dei due al di sopra degli accidenti, con perfetto trionfo di

una sincronia fuori del tempo, ci ricorda il rapporto del Petrarca con Laura, e quello che il Frédéric Moreau di Flaubert nutrirà per tutta la vita verso Madame Arnal. In effetti, il riferimento alla Laura del Canzoniere si giustifica, dato che sul finale del romanzo, e anche per avviarlo a soluzione, si presenta una fase da dirsi in morte di Giulia. La felice coesistenza del triangolo, cui si aggiungono pure gli spiriti perfettamente solidali del protettore Edward e della cugina di Giulia, Clara, viene infranta da un fatale incidente di cui la protagonista resta vittima, allorché, neanche dirlo, si impegna in un ennesimo gesto consono alle sue specchiate virtù di perfetta moglie e madre. Uno dei figlioli precipita in un laghetto dalle acque gelide, lei si tuffa per salvarlo, ma gliene viene una malattia che ben presto la trascina alla tomba, assistita da una lunga veglia di parenti, amici, servi, uniti a rendere omaggio a quel concentrato di ogni possibile esemplarità di condotta. Prima di morire, Giulia esprime un voto: che l'amante virtuale, ormai distaccato dall'allacciamento simpatetico con la propria esistenza, vada a saturare le sue capacità sentimentali, a un tratto rimaste scoperte e insoddisfatte, sposando la cugina Clara, la devota pronuba dei loro amori, fisici e virtuali, dato che questa nel frattempo era rimasta vedova. Ma i due superstiti decidono di comune intesa che la presenza di Giulia è insostituibile, nessuno ne può prendere il posto, a qualsivoglia titolo. E dunque quella eletta consorterina si stringe in rapporti ormai totalmente virtuali, cementati dal culto rivolto alla cara estinta.

2.6. Diderot, i diritti delle povere monacate

Un'esistenza parallela in tutti i sensi, rispetto a Rousseau, è quella di Denis Diderot, a cominciare dai dati anagrafici (1713-1784), e continuando col comune impegno parigino

attorno alla grande impresa dell'*Encyclopédie*, cui attesero insieme, in stretto sodalizio, fino alla rottura, che si consumò totale, irreversibile, secondo quel ritmo di improvvisi sconvolgimenti che Rousseau conosceva così bene. Inoltre, anche Diderot, come già Voltaire e l'amico-nemico Jean-Jacques, era perfettamente consapevole che convenisse appoggiare il verbo filosofico alla forza probante dell'intreccio narrativo. Infine anch'egli, su questo piano, presterà il fianco a una curiosa dialettica, seppure di specie totalmente diversa, rispetto all'altro. Infatti di Diderot narratore ci restano prove divergenti; un filone di queste costituito da *Jacques il fatalista* e dal *Nipote di Rameau* viene a fornire una nuova conferma del primato delle proposte inglesi. Se Rousseau sancisce il ruolo dominante del filone epistolare alla Richardson, riprendendolo però con la sua superiore sapienza filosofica, ma compromessa da declinazioni retoriche, Diderot, per parte sua, rende omaggio al modello del *Tristram Shandy*, senza però la leggerezza umoristica del testo d'oltre Manica. Il servo Jacques mette lo zelo, il puntiglio del fedele servitore nel raccontare al padrone certe storie sconclusionate, sempre sospese nei punti di snodo, sempre rimandate a un prossimo appuntamento. Anche qui, insomma, c'è una proliferazione degli interventi di metanarrazione che si mangiano i brani decisamente narrativi, con sproporzione incresciosa. Infatti, quando finalmente le storie vere e proprie vengono snocciolate, stupiscono per la pochezza intrinseca, di amori rustici, di malattie e guarigioni che avvengono in un mondo degradato, degno appunto di una civiltà contadina, da cui Jacques proviene e che tenta inutilmente di rendere arguta, affascinante, avvincente, non solo agli occhi del padrone, ma anche alle orecchie di noi ascoltatori, tutt'altro che rapiti o incantati da quegli striminziti funambolismi che mostrano la corda. Ma, su un altro piano, Diderot è pure l'autore di un eccellente racconto attribuito in prima persona a una monaca che invece è documento di straordinaria efficacia su una precisa situazione (e si potrebbe dire piaga sociale persistente nel tempo): il dramma della povera giovane costretta a monacarsi senza che ne abbia la vocazione. Noi italiani corriamo subito col pensiero ai capitoli corrispondenti della monaca di Monza, che sono tra i più sostanziosi dei manzoniani *Promessi sposi*, ma, proprio

considerando quanto già fatto in materia dal predecessore francese, dobbiamo almeno in parte ridimensionare l'originalità del contributo dato dal nostro autore o almeno dobbiamo riconoscere quanto egli abbia utilmente approfittato di spunti settecenteschi. Converrà ricordare in proposito il magnifico *Journal* condotto dal Defoe sulla peste londinese, in cui quel cataclisma veniva affrontato con una pregnanza, ricchezza di referti e tenuta narrativa da surclassare il modello manzoniano. Ebbene, al confronto, anche Diderot sembra affondare con più determinazione in questo particolare crimine sociale, e affrontarlo in misura più articolata, senza lasciar nulla al non detto. Forse Manzoni vince sul piano di una sottigliezza d'indagine nello svelare le pressioni psicologiche, messe in atto dalla famiglia e dal sistema autoritario attorniante la monaca di Monza, per costringerla a cedere, alternando blandizie e minacce. Ma poi, quando la sventurata è costretta alla resa, il rendiconto manzoniano diviene parco, fino a interrompere il filo diretto (anche perché egli era stato tentato, nella prima versione del romanzo, di dilagare su una materia scabrosa e decisamente romanzesca, anzi, di più, intinta nei caratteri del racconto nero). La monaca di Diderot è seguita più da vicino nelle crude esperienze cui sottostà nelle celle dei conventi dove viene praticamente incarcerata, conoscendo incontri con creature celestiali e benefiche, o invece diaboliche e perverse. Spicca al centro di tutto una badessa che ha subito, come lei, l'offesa di essere stata monacata a forza e dunque costretta alla rinuncia completa a una sana vita sentimentale e sessuale. Questa forzatura è seguita dalla tipica inversione verso l'omosessualità, alternata da scene di nevrosi, quasi nel rispetto di un manuale di psichiatria, che a dire il vero non era ancora steso, a quei tempi, ma anticipato dal nostro autore quasi nel nome del suo ruolo di intrepido illuminista ed enciclopedista. Diderot in qualche modo presente il vuoto che le varie dichiarazioni degli immortali principi hanno lasciato in materia di diritti sessuali e affettivi della persona, preannunciando lo spazio che poi sarà magistralmente riempito da Sade. E dunque, questo suo racconto, condotto con metro analitico, o addirittura con la freddezza di una cartella clinica o di un'indagine sociologica, andrebbe quasi aggiunto come allegato, come appendice documentaria, all'*Encyclopédie*.

Seguendolo passo passo, apprendiamo così come le giovani siano costrette a prendere i voti, ma abbiamo già osservato che su questo punto egli non insiste e così lascia un ampio margine agli affondi che in seguito Manzoni insinuerà. Molto più esplicito ci appare per altre questioni, come può una povera fanciulla tentar di trovare, nelle norme del codice giudiziario del tempo, le vie per uscir fuori dallo stato di costrizione subito? Come si può resistere alle prevaricazioni delle consorelle, in quel clima quasi carcerario, o di reclusorio di donne prive di ogni altra possibilità di dare sfogo al sesso, se non col rapporto lesbico? D'altra parte perché fuggir via, da quel carcere, se poi ci si deve trovare allo sbando nella vita di fuori, senza alcun soccorso e protezione?

2.7. Bernardin de Saint-Pierre, l'America redime, l'Europa corrompe

Siamo invece a un esito di piena finzione romanzesca col *Paolo e Virginia* di Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814), che segue di una buona generazione i due *philosophes* dell'impresa enciclopedica, e dunque non ha tanto da predicare e teorizzare (seppure con l'aiuto esemplificativo della narrazione), quanto da applicare in modi non discorsivi i teoremi enunciati da loro. E in effetti alla base di questo romanzo c'è forse una pretesa applicazione a posteriori di uno dei teoremi di cui il Rousseau-pensiero sembrerebbe essere stato predicatore; quello secondo cui una natura lasciata a se stessa, non corrotta da usi e costumi della pseudociviltà, sarebbe buona e valida, mentre l'impatto con il mondo civilizzato si mostrerebbe nocivo, addirittura mortale. Forse lo stesso autore, muovendo da un postulato del genere, credeva di essere ligio a quanto affermato dal trattato pedagogico dell'*Emilio*, ma si tratta di lettura

erronea. Del resto, se Rousseau fosse stato del parere che il primo dovere di un padre per far crescere il figlio sano e salvo fosse di allontanarlo dalla corruzione della vita metropolitana, ne avrebbe fatto l'assunto di partenza dell'intero trattato. Ma Rousseau, nonostante i ritmi altalenanti della sua propria esistenza tra attrazione verso la grande metropoli parigina per affermarvi i suoi principi e il *buen retiro* in luoghi solitari e contemplativi, non aveva dubbi che la sua dottrina dovesse essere valida per tutti, alle fondamenta, come si diceva sopra, di un pensiero trascendentale unificante. L'*Emilio* era rivolto non già a formare un onesto colono dedito alle piantagioni esotiche, ma un membro della classe dirigente insediata al centro di uno stato sovrano e di grande potenza economica. Riportando sopra le vicissitudini del Saint-Preux, in cerca di vie di scampo dall'attrazione assorbente esercitata su di lui dall'amore impossibile per Giulia, abbiamo omesso di parlare di una puntata oltreoceano, appunto nel tentativo di dimenticare. Tuttavia, per esplicita confessione del protagonista, quelli erano stati anni sterili o tali da consentirgli di verificare come nelle colonie si ripresentassero le stesse piaghe sociali, forse accentuate, che si potevano diagnosticare nella madrepatria, e dunque dalle fughe transoceaniche non poteva venire alcun sollievo. Invece Bernardin de Saint-Pierre abbraccia la tesi diametralmente opposta: nelle colonie si può vivere una vita beata, sana, al di fuori delle lotte e tensioni per il successo economico che rattristano usi e costumi in una Parigi vista come sentina di ogni vizio. Il partito assunto e seguito fedelmente da questo autore è diametralmente avverso alla conduzione dell'opera a lui anteriore relativa ai casi del cavaliere de Grioux e di Manon Lescaut, nonché delle tristi storie che poi ci verranno date da Chateaubriand. In un'America centrale dalle linee alquanto indeterminate vivono due vedove, la signora De Latour e Margherita, che hanno concentrato ogni loro affetto sui rispettivi figli, Virginia e Paolo, facendoli crescere davvero nella più scrupolosa applicazione dei dettami rousseauiani, cercando che i due superino le divisioni di classe e di censo e trattino con estrema umanità perfino gli schiavi. Tutto è pace, armonia sociale, concordia degli spiriti, in quel lembo di terra, preservato dalla lotta per il potere, dalle cupidigie sfrenate, dalla brama delle

ricchezze. Il tenero legame che unisce le due esistenze fin dall'infanzia è la migliore garanzia di questo mondo unificato, un po' come, ancora una volta, poteva discendere dalle pagine rousseauiane del trattato pedagogico. Tuttavia, conviene ancora ripetere, il ginevrino non pretendeva affatto che si facesse il vuoto attorno alla coppia ideale da lui ipotizzata, che la si recintasse in uno spazio protetto, come invece succede a Paolo e Virginia nella proposta avanzata da questo romanzo. Ma poi viene l'insidia, la lusinga, nella specie di una zia della fanciulla, che la vuole a sé per immetterla nel mondo della civiltà, quella stessa civiltà che tra poco sarà al centro dell'epopea balzacchiana. Quasi come la donna Prassede manzoniana, la cattiva parente vuole togliere i grilli per il capo alla giovane, farle dimenticare quel Renzo che l'attende fedele di là dal mare, cui del resto neppure lei vuole rinunciare. E così si giunge alla rottura, al rifiuto da parte della giovane, che non accetta di assoggettarsi al manuale educativo come si pretende di imporlo sul Vecchio continente; non le resta che fuggire dalle tentazioni di quel mondo avvilito, abbruttente. In fondo anche lei, come capiterà alla *negresse* baudelairiana, si sforza di vedere profilarsi le palme, oltre la fuliggine della metropoli malsana, viziata nel corpo e nell'anima. E allora c'è l'anabasi, il ritorno verso la terra vergine per eccellenza, che però si compie nella stagione dell'anno non favorevole alle traversate marine, cosicché la nave che riconduce Virginia all'amato Paolo fa naufragio, proprio in vista della costa della salvezza. La natura, non del tutto magnanima, anzi, indifferente alle pretese umane, amministra severa le sue leggi imperscrutabili, perciò il veliero che riconduce la fanciulla a casa viene travolto dalle onde proprio al cospetto dell'intera comunità edenica. Invano Paolo si tuffa nell'angoscioso tentativo di strappare la sua amata alla vendetta, o alla noncuranza sovrana, degli elementi scatenati. Ancora una volta l'America risulta fatale, ai destini di una coppia di amanti, ma in questo caso la colpa non risiede nei pericoli, nelle insidie del Nuovo Mondo, bensì nelle tare che i fuggitivi si sono trascinati dietro dai vecchi parapetti europei, come un'infezione che raggiunge sulla soglia della redenzione chi credeva di esserne scampato.

2.8. Laclos, il romanzo epistolare come arma letale

Il gioiello della narrativa francese del Settecento è da rinvenirsi nelle *Relazioni pericolose* di Pierre-Auguste-François Choderlos de Laclos, con possibilità di accostargli nel merito i due romanzi incompiuti di Marivaux e soprattutto lo straziante racconto di Manon Lescaut. Non si può dire lo stesso dell'appena visto *Paolo e Virginia*, del cui autore Laclos è pressoché coetaneo (1741-1803), in quanto la vicenda dei due giovani amanti delle colonie segue uno schema alquanto prevedibile e scontato nei suoi passi. Il nostro autore invece viene a ribadire il primato del modello alla Richardson del romanzo epistolare, confermando il riconoscimento già concesso da Rousseau, ma addirittura con qualche vantaggio su entrambi i termini di riferimento precedenti. Infatti, rispetto al prototipo fornito da Richardson, l'autore francese sa evitare quella sorta di accanimento terapeutico che porta l'inglese a insistere oltre misura, e quasi con furore maniacale, su pochi capri espiatori, Pamela o Clarissa. Quanto all'autore della *Nuova Eloisa*, Laclos ha il vantaggio di essere indenne dalle nobili intenzioni filosofiche e dal sontuoso apparato retorico con in cui queste vengono avvolte. Lungi dall'appartenere alla categoria pretenziosa dei filosofi, il nostro Laclos è professionalmente parlando un ufficiale di carriera e dunque dedica alla letteratura i momenti d'ozio, quasi nell'esercizio di un superiore dilettantismo, preservandosi dal cadere in eccessi e in ridondanze. Egli affronta il suo compito con piena concentrazione e senso della misura, usando l'arma epistolare come un fioretto, come un'arma di taglio che colpisce di punta, quasi col rigore di un ferro chirurgico, il che non le evita certo di mandare a segno colpi funesti, mortali. Se scorriamo le *dramatis personae* del denso carteggio immaginato dal nostro ufficiale di carriera, vi troviamo una piacevole varietà di tipi (al contrario dell'ossessiva e monomaniacale concentrazione

del Richardson su un'unica eroina), ma d'altra parte i personaggi non si moltiplicano oltre misura, il dramma resta riservato nel chiuso delle camere e dei salotti della buona aristocrazia parigina. In un certo senso, l'autore ha i paraocchi, pur vivendo ai tempi della Rivoluzione francese e delle prime campagne napoleoniche, gli sono estranei i fermenti rivoluzionari. Il suo splendido gioco di fioretto si conclude con condanne inappellabili che vengono pronunciate all'interno di un foro costituito esclusivamente dall'aristocrazia salottiera *d'antan*, senza che i lieviti liberatori del terzo stato vi intervengano minimamente. E la condanna, che pure c'è, implacabile, risuona in nome dell'offesa che taluni di quei protagonisti, uno soprattutto, ha recato a un *plafond* di valori condivisi in seno all'aristocrazia; valori di lealtà, di limpido agire, anche in materia di impulsi amorosi, che sono considerati leciti, ma senza varcare una certa soglia.

Vediamo dunque il perfetto quadrilatero che sottende l'intera vicenda, peraltro arricchito da qualche comprimario di minor peso. La coppia sovrana è costituita da due aristocratici anziani, navigati, esperti di ogni trucco amoroso, sazi per una folta carriera di amori alle loro spalle, con un ulteriore spareggio, per cui al primo posto quanto a nequizia troviamo la donna, la marchesa di Meurteil, autentico *génie du mal* che, se fosse mossa da un intento di predicazione assoluta a favore del piacere erotico, potrebbe già essere vista come anticipatrice del messaggio di Sade. Ma invece ciò che la spinge è solo la noia, o un' abitudine ormai congenita alla fornicazione, a immergersi nelle imprese erotiche più insaziabili e sfacciate. Le regge il bordone, in questa volontà di fare il male quasi allo stato puro, il visconte di Malmont, che naturalmente ne è stato l'amante in passate stagioni, mentre ora l'età, la sazietà raggiunta, li astiene nel continuare in una pratica diretta e reciproca del sesso, a favore della scelta di giovani e innocenti vittime. Si profila come possibile vittima di questi crudeli e malvagi esperimenti (che però nell'ottica di Sade potrebbero essere considerati utili e opportuni) la giovane Cecilia Volanges, orfana di padre, che una giovane madre vedova cerca di educare sotto campana di vetro, nel rispetto delle norme più scrupolose volte a tutelare la verginità di una adolescente, in attesa che si concluda il contratto matrimoniale, secondo i riti e

gli accorgimenti di quei tempi. Si fa avanti per un tale ruolo, ma con forti dubbi della madre di Cecilia, il cavaliere Danceny, anche lui, come lo poteva essere un maschio in quei giorni, autorizzato a prendersi tutte le possibili esperienze prematrimoniali con donne di basso conto, ma sostanzialmente inesperto nelle vicende di cuore. I due maligni osservatori decidono di entrare in scena da dietro tra le quinte, assumendo le parti di pronubi dei due giovani, dando loro i consigli opportuni affinché aggirino i divieti imposti dalla madre austera e dal costume dell'epoca, ma in realtà l'intento dei due perversi giocatori è di macchiare la purezza di quella relazione. L'amatore rotto a ogni vizio e impresa, cioè il marchese de Valmont, pur sempre dandosi l'aria del prezioso mentore rivolto a facilitare alla giovane un incontro erotico con lo spasimante, riuscirà a sostituirsi al pretendente ingenuo, e compreso delle buone regole, e dedito a un rispetto scrupoloso nei confronti dell'amata. Sarà così il cinico Valmont a godere di quel fiore incontaminato, introducendosi nottetempo nella sua cameretta e sverginandola, ma provocandole un trauma irrimediabile che la disgusterà per sempre dal sesso e la indurrà alla soluzione tipica e inevitabile in tali casi, l'entrata in convento. Ma non è tutto, dato che, per rendere il gioco più pruriginoso e intricato, il Valmont, sempre con la provocante assistenza della de Meurteil, si dà un altro compito, su altra sponda: quello di sedurre una matura vedova, già moglie del presidente de Tourvel, e ora chiusa in una vita di rinunce, nel più scrupoloso rispetto di ogni possibile codice di onorabilità e di decoro. Il Valmont si mette all'opera con incalzante e infaticabile impegno, lavorando appunto a piccoli colpi di fioretto, o forse meglio di cesello epistolare, per fare breccia in quella corazza adamantina di virtù con cui la matrona in là con gli anni si protegge. La punta del fioretto affonda via via un po' di più nella carne della donna, in apparenza ormai spenta, ma in realtà ancora capace di qualche palpito, pur sotto una pesante maglia protettiva. Dopo aver lavorato ai fianchi sfruttando le virtualità della scrittura, il fioretto epistolare provoca consistenti sconvolgimenti a livello di corporale realtà, ma succede che il cavaliere Danceny, l'ingenuo amante di Cecilia, scopre a un tratto di essere stato ingannato dall'apparentemente generoso e benevolo maestro di vita quale

si era a lui profferto il Volanges. Danceny viene a conoscere l'ignobile sostituzione compiutasi a letto, della consumazione del rapporto sessuale, ai danni della fanciulla teneramente amata; ne risulta la conseguenza a quei tempi inevitabile (anche per torti ben minori) della sfida a duello, dove la giovanile irruenza e prestantza fisica del cavaliere riporta la vittoria sugli anni maturi del rivale, ferendolo a morte. Ma, a dire il vero, il Valmont, anche prima di quella sconfitta irreparabile, si era già messo sulla strada del pentimento, in quanto, pur avendo trionfato attraverso quella sua corte subdola e ossessiva delle resistenze della dama attempata, ne aveva poi causato la morte, per l'insorgere degli inevitabili scrupoli nati in lei dall'aver risposto a quegli insospettati e tardivi richiami di una carne non sufficientemente repressi. Il Valmont, a un tratto, aveva compreso di essersi innamorato davvero di quella donna, avvicinata inizialmente solo per gioco, per scherno, per il gusto di una violenza sessuale fine a se stessa, e dunque la morte che gli infligge l'altra sua vittima è quasi un atto riparatore, una giusta punizione, attesa, quasi voluta, per saldare i conti. L'ultima a cedere è la dama diabolica, la de Meurteil, che a lungo riesce a non pagar dazio, continuando a fingere nei confronti del cavaliere Danceny la parte della consigliera disinteressata e compiacente. Ma le lettere, se per un verso feriscono, per un altro restano a testimoniare dei crimini commessi: poco alla volta quei veli di rispettabilità che circondavano la perversa regina dei salotti aristocratici crollano, anche perché, come il suo complice Valmont, pure lei ha sempre giocato su vari tavoli e a un certo punto le vittime si coalizzano contro la diabolica tessitrice. In particolare, le ricade addosso il crimine commesso calunniando in pubblico uno dei suoi passati amanti, che viene riabilitato, causando la generale riprovazione dei salotti buoni verso quella loro consociata, rea di aver fatto un uso perverso proprio di quelle leggi su cui *l'ancien régime* aveva riposto il suo potere. Si fa il vuoto, attorno alla de Meurteil, che per di più viene colpita da un accesso di vaiolo avendone il volto orridamente deturpato, quasi a riscontro fisico della malvagità interiore, ormai resa palese agli occhi di tutti. Le stilette del romanzo epistolare, questa volta, hanno raggiunto tutti i rispettivi obiettivi, il dramma da salotto si trasforma in tragedia, con

relativi esiti catastrofici, giacché neppure per i probi e innocenti Cecilia e Danceny ci sarà un esito felice: la fanciulla, irrimediabilmente vulnerata dall'onta subita, andrà a chiudersi in convento.

2.9. Sade, anche eros entra tra gli immortali principi

Abbiamo già evocato l'ombra di Sade, a proposito del quadrilatero impostato dal Laclos di cui, del resto, il Divino marchese (1740-1814) fu quasi un perfetto coetaneo, però con l'avvertenza che per passare dall'uno all'altro bisogna capovolgere la visuale: il male che i protagonisti delle *Relazioni pericolose* tramano incessantemente è partorito nell'oscurità, nei recessi della mente, o appunto affidato al segreto epistolare, perché, se venisse rivelato, si meriterebbe la condanna unanime della casta nobiliare ancora pienamente insediata al potere. Sade invece ne farebbe i requisiti di un insegnamento obbligatorio, all'altezza degli assunti generali della sua filosofia. In altre parole, egli è un filosofo, il terzo grande del Settecento francese, dopo Voltaire e Rousseau, magari con l'aggiunta *a latere* di Diderot, ma anche con la conseguenza (già verificata nei casi precedenti) che queste prestazioni di autori filosofi, benché assai alte nel profilo generale della cultura del secolo, strappano esiti alquanto minori, in sede specificamente narrativa. Così è anche nel caso di Sade, in cui la narrazione è schematica, ripetitiva, esattamente come avveniva nei romanzi a tesi voltairiani, non nella *Giulia* rousseauiana, dove semmai il limite sta in una retorica troppo paludata e diffusa, che però sa fare il giusto posto anche alle ragioni del sentimento. Ma dunque, in sostanza, questi filosofi narratori vanno giudicati, e stimati, in primo luogo per la profondità dei rispettivi messaggi teorici, nei cui confronti la narrazione assume un compito ancillare. E profondo, radicale è senza dubbio il messaggio

lanciato da Sade, nella sua unilateralità, nella sua oltranza quasi maniacale. In fondo, egli è venuto per porre rimedio ai gravissimi limiti che il senno del poi, partorito nel corso dell'Ottocento e più ancora del Novecento, ha scoperto negli immortali principi del 1789, che magari immortali sono davvero, e tuttora validi, ma appaiono reticenti e incompleti su tanti fronti. C'è in essi un totale vuoto e silenzio per quanto riguarda i diritti del quarto stato, cioè del proletariato, che prima ancora di esercitare una libertà di pensiero o ottenere un'uguaglianza giuridica e politica, avrebbe voluto essere liberato dai bisogni materiali, avere pane a sufficienza, lavoro decoroso e a ritmi sostenibili. Sia ben chiaro che di rivendicazioni del genere l'opera di Sade non si occupa per nulla, apparendo ancora intenta a mettere in scena i rappresentanti della nobiltà, aristocratici con le borse floride, così da poter praticare un costume sessuale totalmente libero. Ma appunto questo è l'altro versante che la Rivoluzione francese non ha affatto toccato: il diritto spettante a ogni essere umano di soddisfare le pulsioni sessuali, l'eros primario da cui è dominato, senza prescrivergli limiti e censure artificiose. Ovviamente, la Rivoluzione francese, anche nelle predicazioni pur liberatorie di Voltaire e di Rousseau, non dava posto né a Marx né a Freud; bisognerà attendere decenni, o un intero secolo, per vedere affrontate queste ulteriori rivoluzioni. E beninteso, come già accennato, non c'è Marx nelle elucubrazioni del Divino marchese, ma un Freud anticipato di quasi un secolo, con una perentorietà e un estremismo che poi non ritroveremo nel padre della psicoanalisi. Freud verrà per diagnosticare la presenza insopprimibile del continente oscuro dell'Es, dell'eros, della libido, ma pure ad ammonire che la civiltà consiste nel trovare un giusto equilibrio, tra quelle spinte e le censure, che pure ci devono essere, se si vogliono alimentare gli alti costi del progresso. Sade ha l'estremismo del primo scopritore, che non si concede freni, getta sul tavolo l'intera posta, con assoluta univocità. Ma non si creda che sia il solo, ad aprire questo solco per la fuoriuscita del magma eruttivo imprigionato nei nostri strati profondi. Vedremo tra poco che in concomitanza con lui, ma in totale lontananza geografica e di modalità espressive, è pure all'opera Goethe, col suo dolorante Werther, in cui si consuma un dramma in tal

caso davvero di corretto anticipo su Freud, tra Es ed Ego. Inoltre, ritornando all'Inghilterra, momentaneamente da noi abbandonata, qui si svolge la predicazione, a dire il vero successiva di una buona generazione, condotta da William Blake, anche lui inneggiante a un'energia primaria che agisce in noi e ci trasforma nella selvaggia tigre pronta ad aggredire, fuggendo i rischi della castrazione che imponiamo al troppo docile cavallo. E comunque, sempre secondo le vibranti immagini e simboli ideati da Blake, a castrarci ci pensa un padre-padrone, o un dio biblico, vendicativo, punitivo, da lui rappresentato come un vecchione con lunga barba bianca, assiderante, pronto a reprimere il povero Adamo sotto un tallone di ferro.

I tempi insomma erano maturi per vedere la comparsa di un trattatello pedagogico ben diverso dall'*Emilio* rousseauiano, nonostante che di questo si sia dovuto apprezzare il proposito prekantiano di conciliare ragione e sentimento, cuore e intelletto. Questa nuova *paideia* dovrà insistere unilateralmente sul trionfo delle pulsioni del basso. In effetti, il gioiello filosofico di Sade è da ricercare nella *Filosofia nel boudoir*, dove, sia ben chiaro, il *boudoir* non è certo l'alcova tiepida e protetta, confortevole, in penombra, dove gli eroi e le eroine di Laclos consumano i loro reati, conservando però l'ipocrisia di nascondersi rispetto al senso comune del pudore. Qui il *boudoir* è un letto scoperto, pronto a ospitare esperimenti condotti, quasi si potrebbe dire *coram populo*, per un'applicazione diretta dell'erotismo più sfrenato. La vittima designata, anche per questo verso può reggere un parallelismo seppure rovesciato rispetto alle vicende delle *Relazioni pericolose*, è la giovane e trepidante Eugénie che una madre pudibonda ha l'infelice idea di affidare a una coppia smaliziata, molto simile ai due perversi mentori di quell'altra vicenda: il cavaliere di Mirvel e la signora di Saint-Ange. Solo che in questo caso i diabolici persuasori escono dall'occulto, si manifestano in pubblico, si sentono investiti di una missione sociale redentrice, che li porta a insegnare alla giovane inesperta come si deve godere del rapporto erotico, sotto ogni specie, infrangendo tutte le prudenti regole dettate dal funzionamento fisiologico e procreativo dell'apparato sessuale. La prima regola è di inseguire il proprio piacere, considerandolo appunto un

imperativo assoluto, categorico, e ritenendo che al suo conseguimento nessuna pratica sia da considerarsi ignobile e riprovevole. Libertà incondizionata, in questa ricerca del proprio piacere, anche con totale disprezzo del piacere altrui, e in ciò sta senza dubbio il lato oltranzistico, parossistico e inaccettabile del messaggio sadiano. Il piacere nostro, infatti, dovrebbe essere limitato dall'obbligo di conciliarsi col piacere del partner, ma così non è nella predicazione del Divino marchese: egli non arretra neppure di fronte al delitto, se da ciò il praticante può ricavare qualche ulteriore causa di soddisfazione sessuale. Inoltre questa predicazione si carica di uno spiacevole maschilismo, almeno ai nostri occhi, considerando la donna come il primo degli oggetti che si offrono a noi per il conseguimento dell'ebbrezza erotica. E tuttavia, ammettiamolo pure, alla donna, se presa di per sé, questa teoria liberatoria concede un uguale diritto a ricercare il proprio piacere. Non a caso la *paideia* di nuovo conio fornita da questo trattatello è rivolta proprio a una fanciulla, Eugénie, e inoltre bisogna pur riconoscere che Sade è il grande, perentorio, illimitato predicatore di tutte le libertà: si rifiutino i giovani alla tirannia dei padri e delle madri che insistono nell'imporre loro delle unioni di comodo, in cui non si tiene nessun conto dell'attrazione fisica ed erotica. La voce di Sade si leva in tale direzione con una forza mai raggiunta dai precedenti rivoluzionari, che si chiamano Voltaire e Rousseau, non esenti, soprattutto quest'ultimo, da risvolti ipocriti o troppo concilianti verso la morale dominante. L'operetta di cui stiamo parlando si impegna proprio a dimostrare come si deve procedere nel ripudio dell'autorità parentale. Quando la madre di Eugénie si accorge di quale errore funesto abbia commesso affidando la figlioletta al trattamento oltranzista degli indemoniati Mirvel e Saint-Ange, accorre sul luogo per salvare il salvabile e richiamare Eugénie a rispettare i limiti del senso comune del pudore, vedendosi a sua volta sottoposta a pratiche di sesso selvaggio, violentata, sodomizzata, con pieno e convinto appoggio della figlia, davvero redenta, conquistata da quella *paideia* che le è stata impressa a ritmi accelerati. E mentre conducono i loro esercizi sessuali palesi e ostentati, i due antieducatori convinti riescono a enunciare altrettanti principi eversori di tutte le dominanti e più collaudate certezze.

Il furto, quest'offesa al sacro senso di proprietà, che la Rivoluzione francese non viene certo a infrangere, ma anzi a sancire, è una forma di giustizia distributiva, per gli umili diseredati dal sistema; il delitto è iscritto nelle regole di natura, vi si danno senza remore gli animali di tutta la terra, e beninteso, tra le proprietà da picconare, c'è anche quella stupida e balorda che i genitori pretendono di esercitare sui figli, dando loro il consenso o meno al matrimonio, che peraltro è anch'esso una forma deprecabile di ingabbiamento delle libertà individuali

Il tono agile e spigliato della *Filosofia nel boudoir* costituisce il gioiello della predicazione sadiana anche per il rapido passaggio dall'enunciazione dei postulati luciferini alla loro pronta messa in pratica. Ma l'autore si sente indotto a concepire laboriose macchine tali da centuplicare le proclamazioni e i conseguenti effetti dei suoi riti perversi, il che implica la presenza di due esiti rilevanti, alla luce dei nostri interessi. Da un lato, egli riprende quei ritmi di narrazione agile, incalzante, brulicante di casi, quale era già stata esperita nei *contes philosophiques* voltairiani, benché ovviamente i rispettivi messaggi da propalare risultino opposti: alla leggerezza disinvolta, al permissivismo libertino ma conciliante di Voltaire qui fa eco un plumbeo incitamento alla perversione più totale, ribadito, proclamato in eccesso. Da un lato, dunque, il romanzesco incalzante, lo *hellzapoppin* sfrenato, nel nome di un'avida bulimia a nutrirsi di casi sempre nuovi, attraverso una coazione a ripetere, col che ci troviamo in presenza di un'esibizione dei pregi del romanzesco allo stato puro. Ma ne viene appunto anche un senso di sazietà, perfino di noia, per quell'accumularsi di eventi dal decorso sempre univoco e facilmente prevedibile, per quel monotono, ossessivo pigiare pur sempre sui medesimi tasti. Qui stanno i tipici difetti che sempre minacciano il *conte philosophique*, quando la tesi preconcepita, il "come dovevasi dimostrare" sta in agguato, onde ricavare prontamente la morale della favola. Questo è l'identikit delle numerose macchine romanzesche a tesi messe in atto da Sade, tanto che forse non vale la pena di fornire una descrizione singola per ciascuna di esse. La macchina più ingegnosa e grandiosa nel suo impianto è certamente quella intitolata alle *Centoventi giornate di Sodoma*, in cui si annuncia

già nel titolo una ripresa dalle raccolte di racconti di ogni tempo, a cominciare dallo stesso *Decameron*, con offerta di una abbondante casistica, e il numero inflazionato già in partenza sta proprio a promettere un largo ricorso a una sorta di calcolo combinatorio. La matematica è pronta a venire in aiuto per moltiplicare i possibili risultati di quel meccanismo, per renderne illimitato il numero, mentre in proporzione inversa si svuotano i contenuti, i personaggi divengono davvero meri *flatus vocis*, giusto per collegare la loro fuggevole presenza a qualche variante delle applicazioni sessuali più sconvolgenti e profanatorie. Caso mai, una qualche consistenza sociologica accompagna ancora le teste di serie, gli ideatori e conduttori di queste macchine deliranti, i quattro signori, fieri di ogni privilegio loro concesso dall'*ancien régime*, figure degne di futuri ritratti balzacchiani, per avidità smodata, culto del denaro, della potenza, dell'autoritarismo discendente dalle loro collocazioni sociali. C'è l'aristocratico cinico, il duca di Blangis, cui fa da sponda un degno fratello, spostato, come voleva il costume dell'epoca e la legge del maggiorasco, sul fronte dell'alto clero, nei panni di un vescovo pronto a ogni licenza. E c'è un presidente Curval, a rappresentare l'arbitrio nelle cariche amministrative, e un possidente, Durcet. Questi quattro signori sono pronti a fare strame delle mogli, scambiandosene tra loro, ma ciò non basta certo a soddisfare la loro enorme libidine. Devono così intervenire schiere di giovani di entrambi i sessi, comparse di un minuto, docili oggetti di piacere da far scomparire subito dopo, anche se si deve pur dare loro un nome, e in questo interviene felicemente la fantasia del romanziere, che va a saccheggiare le riserve fornite dalla commedia dell'arte, o da ogni componimento d'intreccio. Sfilano così Augustine, Fanny, Zelmira, Sofia, Colomba, Ebe, Rosetta, Michette, ognuna delle quali introduce la sua nota di colore e di folklore, subito incalzata dalla squadra degli efebi, che si chiamano Cupido, Narciso, Zefiro, Celadone, Adone, Giacinto, Gitone. Continua insomma il saccheggio di tutta la nomenclatura offerta dalla letteratura amatoria ed erotica di ogni tempo, sempre nel nome di questa incontenibile avidità, richiesta da una macchina delirante che ha centinaia di caselle da riempire. A un certo momento il congegno prolifera a tal punto che non c'è più tempo e modo per inverare le singole

stazioni, per narrarle con qualche sviluppo descrittivo. Il racconto si limita a fornire solo gli spunti, i copioni, gli spartiti per future esecuzioni, che si annunciano sempre più oltranziste. Esaurite tutte le possibilità di un eros al positivo, proteso a cercare il piacere attraverso tutti gli orifizi del corpo umano, maschile o femminile, resta da passare all'opposto, l'eros, come del resto verrà a insegnare Freud, si muta nel suo contrario, *thanatos*, la ricerca esasperata del piacere continua dando morte a povere creature acquistate sul mercato per pochi denari.

3. DE L'ALLEMAGNE

3.1. Goethe scopre l'esistenza del sottosuolo

Giunti a questo punto della nostra impresa, siamo costretti a seguire le orme di Madame de Staël e a redigere anche noi, con meraviglia e sorpresa, una sorta di rinnovata *De l'Allemagne*. Il continente tedesco era rimasto escluso nella trama precedente, tutta incentrata sullo scontro tra la nazione inglese e quella francese, l'una protesa verso i traffici transoceanici, e dunque portata a celebrare le gesta di poderose individualità sicure delle loro doti, baldanzose e aggressive, l'altra, arroccata nella sua posizione dominante sul Vecchio continente. A confronto, la Germania soffriva della ben nota divisione politica, così come pure della lontananza dalle rotte oceaniche, il che impediva ai suoi figli di intraprendere viaggi avventurosi. Le mancava anche un efficace avviamento alla creazione dell'industrialismo, e difettava pure di metropoli aggreganti quali Parigi e Londra. Insomma, la Germania perde la causa della prima modernità, come si affaccia prepotentemente in quegli altri due paesi già nel corso del Settecento, ma proprio questa sua dimensione agile e articolata, intonata al “piccolo è bello”, la mette in grado di affrontare con vantaggio quella situazione di sbilanciamento, di crisi precoce, che tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento mette a rischio tutti i presupposti della prima fase dell'età moderna. Si apre una sorta di faglia misteriosa e insondabile cui, in mancanza di meglio, si usa dare l'etichetta incerta ed equivoca, dalle molte anime difficilmente districabili, di romanticismo, con una erre

minuscola proprio per evitare di attribuirle dubbie consistenze. Certo è che i sacri principi della Rivoluzione francese non hanno ancora fatto in tempo a imporsi, e già risulta evidente come essi non coprano tutte le esigenze della vita psichica: c'è dell'altro che preme oscuramente alle porte e che chiede di venire attestato, anche coi mezzi della narrativa o di una produzione teatrale a quei tempi strettamente congiunta. Si tratta della fase che, in ambito visivo e in un altro saggio, mi è parso utile definire "alba del contemporaneo", testimoniata innanzitutto da artisti quali Füssli, Blake, Goya. Ma poi la faglia oscura si richiude, l'alba scolora, ovvero i primi sussulti di un'età contemporanea, oppositiva ai valori del moderno, si smorzano, e la modernità riprende a imporre le sue leggi, ispirate al primato dell'economia, alla lotta per la vita, per il successo pratico, per la difesa dei valori della proprietà, fisica e psichica, con l'obiettivo di incrementarla, senza preoccuparsi se questa lotta selvaggia per il successo si lascia alle spalle e nell'ombra zone infinite di miseria, di dolore, di afflizione. Guai ai vinti, a coloro che cadono nella corsa alla conquista dei beni materiali, e nulla possono contro questi colpi di maglio le fragili tele di ragno erette dai pochi testimoni di altri valori di vita sorti tra le pieghe del sistema dominante, appunto ai tempi di una vaga stagione da dirsi romantica. Certo è che, proprio tra le massicce piattaforme geologiche della modernità rinvenibili in Francia, in Inghilterra, e poi in Russia, il territorio mobile e frantumato dei paesi tedeschi ha la possibilità, per un momento, di far valere la sua presenza, prima di essere di nuovo soffocato, quando gli zoccoli duri del sistema tornano a saldarsi e a ristabilire il loro controllo. Le motivazioni di un'anima romantica espresse dalla nazione tedesca, uscite fuori con vivace incidenza in quel momento di passaggio, poi rientrano, smorzate, soffocate, e così la grande stagione dei realismi e naturalismi vedrà una ben scarsa partecipazione di quella cultura, mentre la Francia riprenderà la testa nella conduzione dei lavori, pur sempre contrastata dall'Inghilterra, mentre forte e competitivo apparirà sempre più all'orizzonte il continente russo.

Di questa emersione della letteratura tedesca tra le pieghe di un'età moderna interrotta e scossa da crepe minacciose, il primo grande frutto è l'opera di Wolfgang Goethe (1749-1832),

in particolare con quel capolavoro assoluto che è *I dolori del giovane Werther*, in cui risuona una voce “altra” rispetto all’intero panorama sentimentale che abbiamo intravisto in tutta la produzione settecentesca, e che riprenderà a dominare anche in quella del secolo successivo, se si eccettuano i pochi *rari nantes* capaci di continuare la lezione del Tedesco nell’inoltrarsi in simili territori del dubbio, dell’angosciata interrogazione sulle ragioni, o non-ragioni, del proprio vissuto psichico; e saranno queste le voci dovute a Jane Austen, Stendhal, Dostoevskij, Flaubert. A un rude riscontro di parafrasi, Werther non fa che patire di un amore infelice per Lotte in quanto questa relazione sentimentale ha contro di sé le convenzioni sociali, le prevenzioni dei genitori di lei. Quante volte abbiamo già incontrato un motivo del genere, nelle tante opere già esaminate nei capitoli precedenti. Con i prevedibili seguiti, qualche volta la coppia eterogenea sul piano dei livelli sociali o di censo deve cedere, rassegnarsi alla separazione, seppure protestando, ma nel quadro di una sostanziale impotenza: si è visto l’impedimento che non consente a Giulia e al Saint-Preux la loro unione, così propiziata dai valori dell’anima, ma ostacolata dallo stato dei tempi. Oppure avviene il miracolo, in nome di un buonismo mielato, come nel caso di Pamela, il cui duro padrone viene ammansito e infine accetta di cancellare la disparità sociale impalmando la povera cameriera. Guai poi se le sventurate, come Clarissa, cedono alla tentazione della protesta e della fuga dal nucleo familiare. Qui invece ci sono sì, a impedire l’unione, motivazioni di ordine pratico-sociale, ma non così forti, l’ostacolo è di ben altra natura, e sta proprio in quella pasta umana del tutto diversa di cui è fatto Werther, nella sua debolezza e inettitudine a una buona ed energica condotta negli affari della vita. Chissà, un rampollo del popolo, ma che abbia le unghie acuminate e che si sappia battere per il successo, può anche essere cooptato dalla razza padrona, ma questa non sa che farsene di un essere debole, fragile, sognatore, quale appunto è Werther, campione di quella razza negativa di non adatti alla prassi, di personaggi dispersivi, evasivi, che non avranno un vasto seguito, negli annali del romanzo ottocentesco, tranne per le eccezioni già sopra elencate, ma che diverranno figure dominanti quando, esaurita la stagione del moderno, entreremo a vele spiegate nei

territori del contemporaneo, dove ad attenderci sulla soglia incontreremo i nostri Svevo e Pirandello. Basterà ricordare in proposito che i protagonisti del narratore triestino sono appunto campioni di inettitudine, e che Pirandello ci propone a getto continuo delle figure di antieroi squinternati, sempre fuori parte, sempre pronti a calciare la palla oltre i limiti del campo. E naturalmente ci stanno anche tutti gli altri campioni dell'età contemporanea, i Musil e Broch, e il Marcel di Proust, che perde il suo tempo dietro quisquiglie come la *madeleine*, e lo Stephen Hero di Joyce che colleziona attimi di pura gratuità quali sono le epifanie, e Kafka, che si incanta a vedere la destrezza di un impiegato postale nel timbrare i dispacci, lui che è incapace di qualsiasi gesto franco e spedito. E sappiamo bene che dalla Austen alla Woolf si stabilisce un ponte diretto di squisito sensibilismo femminile. Ebbene, di tutta questa rosa di affezioni dissidenti rispetto alla normalità Werther è il grande prototipo e primo vessillifero, lui che ama riamato i bambini, in quanto ha bloccato la sua crescita a quell'età, tanto ricca di immaginazione, ma tanto inefficiente sul piano pratico. Le prescrizioni del mondo degli adulti e del primato della prassi vogliono che dal limbo impotente dell'infanzia si esca il prima possibile, e che si adotti verso i bambini una grinta autoritaria, repressiva, in modo che essi imparino la lezione e superino al più presto il loro candore mal posto, ma Werther ferma il tempo, vuole essere un eterno bambino. Naturalmente, non manca di offrirsi per un confronto cruciale chi è il suo esatto opposto, Alberto, il pretendente preferito dai familiari, e in definitiva dalla stessa Lotte, dato che si tratta di personaggio saldo, ragionevole, in possesso di tutte le doti di equilibrio, di tranquillo possesso delle proprie reazioni quali si chiedono a un adulto maturo. Werther invece rappresenta le ragioni, o sragioni della pazzia, della stravaganza, di tutte le pulsioni che mancano il bersaglio, che non mirano al centro ma divagano ai margini. È dunque un ritratto del tutto al negativo, quello cui ci obbliga un'anamnesi dello stato psichico di Werther? Ma no, egli stesso sa bene che in lui è un di più di ragioni, di impulsi, di doti, però proprio quell'eccedenza lo rende inabile alla prassi: "Buon Dio, tu che mi hai dato tanto, perché non ti sei tenuto per te metà dei tuoi doni, e non mi hai concesso in cambio di essere sicuro e contento di me?". Ma è proprio

questa pienezza di doti, questa ampia gamma di possibilità sentimentali, che consentirà agli eroi della narrativa contemporanea di uscir fuori dalle strettoie di una soffocante lotta per il successo, da cui tanti perdenti sono lasciati sul terreno di battaglia. Scatta in proposito la grande parabola quasi di sapore evangelico che vedremo magnificamente espressa dal nostro Italo Svevo: gli adatti di oggi saranno gli inetti, gli sconfitti di domani, allo stesso modo che i poderosi mammuth e dinosauri sono stati sconfitti, eliminati dalla vita, quando le condizioni ambientali, cui erano fin troppo rispondenti, sono mutate. Il debole, inerme essere umano che doveva nascondersi a quei tempi, aveva però in sé potenzialità tali da risultare malleabile, fungibile per altre situazioni mutate. Questo il nocciolo della questione, capace di riportare a un buon grado di positività la condizione altrimenti infelice, deficitaria, cui in partenza sembra condannato Werther, e con lui tutti gli spiriti appartenenti alla sua stessa famiglia. Per il momento, però, egli è costretto a subire una via crucis di afflizioni, di smacchi, di sconfitte, nella misura che si porta dietro quella sua inadeguatezza e goffaggine nelle relazioni umane. Come avviene in un famoso episodio di questo doloroso memoriale, quando il giovane, con riflesso autobiografico rispetto alle vicende stesse dell'autore, cerca di guadagnarsi da vivere offrendosi come zelante segretario d'ufficio, costretto a frequentare i salotti, dove però viene umiliato per la sua totale assenza di *savoir faire*. C'è poco da fare, in quegli scampoli del secolo dei lumi, in cui trionfano le conquiste della Rivoluzione francese, dominano gli imperativi della razionalità, dell'autocontrollo, dell'efficiente amministrazione di sé, ma scatta allora l'ennesima addolorata invocazione a Dio della nostra anima tormentata: "Come hai potuto dare agli uomini un simile destino, ch'essi possono essere felici solo prima d'acquistare l'uso della ragione, oppure quando tornano a perderlo?". I conti tornano, il mondo dominato dai principi dell'affarismo, della proprietà assoluta, è l'unico lecito agli adulti, a coloro che sono padroni di sé, ma è anche un universo che semina lutti e dolori, tutta la narrativa moderna, di impronta realista, già esaminata sopra o che vedremo tra poco, sta a dirlo. Ma per fortuna verranno i tempi di un'età contemporanea in cui gli sviluppi della tecnologia, e nuove

condizioni economiche, e garanzie assistenziali fornite dai vari interventi del *welfare*, renderanno meno crudeli le leggi della sopravvivenza, e buone dosi di immaginazione, di pazzia, se vogliamo chiamarla così, potranno essere riammesse nel comportamento umano. Al momento, però, il bilancio è negativo, non c'è spazio per gli inetti e sognatori come Werther, tanto vale che, con un'astuzia, egli si faccia imprestare due pistole proprio dall'odiato Alberto, e commetta suicidio, non tanto perché il sistema dominante non gli concede di realizzare la sua storia sentimentale con Lotte, quanto perché quelle diverse prospettive comportamentali da lui agitate per il momento risultano insostenibili, tanto vale chiudere i conti con un robusto e irreversibile atto di protesta.

Quest'opera goethiana spicca per compattezza e coerenza di messaggio, e merita di essere considerata la superba testa di serie di un grande filone, minoritario per tutto l'Ottocento, ma destinato a offrire una pista dominante nel Novecento. Però Goethe coltiva una produzione letteraria molto diramata, e davvero sperimentale, aperta a molti esiti, non tutti facilmente condivisibili. A questa luce, per esempio, non riesce facile confermare il ruolo spropositato che si usa assegnare al *Faust* nelle sue varie versioni, nella prima delle quali compaiono molti motivi che trascinano indietro quel dramma, o lo iscrivono sotto categorie ben diverse dal wertherismo. Intanto, il giovin signore che qui compare, a differenza del modello wertheriano, non soffre certo di timidezza, anzi si dà da fare per conquistare i favori di Margherita, sfruttando cinicamente il suo superiore stato sociale per sedurre la figlia del popolo. Motivo senza dubbio con corrispondenze autobiografiche, visto che ritornerà come un'ossessione anche nelle avventure di Wilhelm Meister, simile a una vergognosa colpa giovanile che certo doveva presentarsi al modo di un avvoltoio della coscienza a inquietare i sonni dell'autore. E l'evocazione di Mefistofele, con la firma del patto scellerato, ricalca un motivo orrorifico o di concessione al magico già di lunga presenza, già tante volte apparso negli annali precedenti della narrativa, e che proprio in quel territorio franco e multiforme della narrativa tedesca troverà ben presto un cultore deciso e oltranzista in Hoffmann. Del resto, il ricorso ai buoni uffici di un diavolo compiacente lo abbiamo già incontrato in Lesage. E

due sono i favori che Faust chiede a quella prodigiosa macchina realizzatrice di sogni, uno dei quali nobile, in fondo ascrivibile all'afflato wertheriano, o addirittura dantesco, di non sentirsi “nati per viver come bruti, ma per seguir virtute e conoscenza”. Unendo però l'utile al dilettevole, Faust chiede a Mefistofele di favorire i suoi incontri con la donna del popolo, arcignamente protetta da una madre, e soprattutto da un fratello, Valentino, che cade vittima dell'amante abusivo e insidiatore dell'onorabilità di Margherita. Macchia oscura che grida vendetta, di segno assolutamente contrario alla condotta disarmata e di voluta e ostentata impotenza cui si attiene Werther. Il Faust di prima versione, insomma, è da escludere per intero dalla grande linea della contemporaneità e dei suoi imperativi etici. Quanto alla seconda versione, assai più tarda, qui entriamo in una sorta di rapida sfilata di modi e maniere, in cui l'autore si dà a una sorta di enciclopedismo, quasi in anticipo su quanto poi farà Flaubert nelle sue varie versioni della *Tentazione di S. Antonio*.

Ritorniamo invece nel pieno della linea maestra impostata dal wertherismo col già menzionato *Noviziato di Guglielmo Meister*, che però è opera composita, stesa a varie riprese, fertilmente divagante, fatta di diverse aree tematiche e al seguito di molteplici suggestioni, un'enorme opera-laboratorio, informe, caotica, generosamente dedicata al non-finito. Ma in fondo anche in essa Goethe continua a dipanare il genere che si può dire dell'educazione sentimentale di un giovane. Anche qui, siamo all'anticipo di grandi sviluppi cari all'età contemporanea, si pensi al joyciano *Ritratto dell'artista da giovane*. Certo è che Wilhelm Meister è fatto della stessa pasta di Werther, ma meno ribelle alle costrizioni del padre, che per parte sua incarna dignitosamente la figura del commerciante borghese, tutto dedito alla logica irreprensibile della partita doppia, che vorrebbe inculcare al figlio, utilizzandolo nelle vesti di rappresentante di commercio, incaricato di andare in giro per la Germania a riscuotere crediti. Meister, invece che protestare e reagire contro questa dittatura paterna, in parte vi sottostà, ma in parte sente in sé la componente wertheriana, vuole essere artista, come dire, professionista del disordine, del caos esistenziale, di una vita aperta e non conformista. Le due pulsioni si combattono in lui con vicende alterne, ne segue un

picarismo a doppio binario, con esiti sempre incerti e confusi, ma nello stesso tempo efficaci e imprevedibili. Anche qui c'è traccia di un amore nutrito verso una giovane inferiore a lui di censo, che il protagonista non esita ad abbandonare, e dunque è di nuovo il riaffacciarsi della colpa nei confronti di Margherita da cui era stato afflitto Faust. Riesce molto difficile dare conto per esteso dei mille intrecci che si snodano in questo vagabondaggio a doppio registro, dove figura l'incontro non sempre di esito felice con una compagnia di attori girovaghi, costretti a loro volta a fornire le loro prestazioni a signori di turno, con soste in ville e magioni di alto profilo, dove però le accoglienze non sempre sono intonate alla dignità dell'arte professata dai membri del gruppo, che non di rado vengono trattati da miserabili guitti. Ne viene insomma un brogliaccio polivalente, colmo di risorse e di esiti, talvolta di non facile decifrazione.

Molto più sicura e inquadrabile negli schemi già tracciati è l'offerta che ci viene da alcuni drammi stesi per il teatro, di minore ampiezza, ma più incalzanti e riconoscibili nella tematica agitata, come per esempio la tragedia intitolata a *Egmont*, il baldo condottiero che le popolazioni fiamminghe in rivolta contro la soffocante dominazione spagnola si erano date, col compito di trattare con l'oppressore. Egmont, per professione, è appunto un generoso, impetuoso condottiero, e dunque appare come figura assai lontana dall'imbelle e disarmato Werther, ma anche lui sente il premere di ragioni alienanti, di richiami verso devianze immaginative, così da farne non solo un eroe di sentimenti stabilmente acquisiti, quali sarebbero l'amore patrio, la coerenza e inflessibilità nelle scelte, il senso scrupoloso dell'onore. Saranno queste le virtù declamate nei drammi di Schiller, che presto incontreremo, ma proprio per decretarne la lontananza dalle latitudini affettive frequentate dagli eroi goethiani, a cominciare da Egmont, la cui lotta contro gli oppressori spagnoli si colora subito dei connotati che ora ci interessano, di una rivolta agitata in nome di una pienezza ed esuberanza di vita, laddove gli spagnoli vengono visti come dominati da un ritmo di macchine inesorabili. In fondo, come il padre di Meister, anche loro difendono la partita doppia, i conti che devono tornare, e lo fa soprattutto il loro paladino, un arcigno, freddo, devitalizzato

duca Fernando, che appartiene alla stessa serie in cui sono da collocare Alberto, il fortunato promesso di Lotte, o appunto il padre di Wilhelm Meister, e un ulteriore personaggio a venire, il cupo e austero cortigiano che terrà sotto la sua ferula l'immaginifico, sragionante Torquato Tasso. Naturalmente, l'esuberanza di cui Egmont è buon esponente lo porta anche a eccedere nei sensi, infatti gli va messa in conto la relazione con l'inevitabile figlia del popolo, Chiaretta, del tutto cedevole a quella furia passionale emanante dal condottiero fiammingo, costi quel che costi, anche se lei sa bene che non ci potrà essere una riparatrice soluzione matrimoniale. Infine, la vicenda va come deve andare, Egmont paga la sua audacia priva di calcoli e di astuzie venendo imprigionato, e avviato al patibolo, anche se il pudibondo Ferdinando soffre nel dover rispettare la parte del carnefice, e ha perfino un moto di rivolta contro il padre padrone, il lontano monarca: "Egli mi mandò qui per distruggere in questo momento tutto quello che vive in me di compiacimento vitale e di gioia" (p. 169). Ma Egmont comprende e perdona le pene del suo aguzzino involontario, e alla fine lo conforta, dichiarando di essere portatore di una corrente di vita capace di andare anche oltre la morte: "Cesso di vivere, ma ho vissuto. Così vivi tu, amico mio, di buon grado e con piacere, e non paventare la morte" (p. 170).

Già si è detto che il percorso letterario di Goethe è tutt'altro che univoco, egli sa far risuonare tante note, molte delle quali dissonanti rispetto alla tela qui ordita. Così ad esempio non riesce agevole dare una collocazione appropriata, in questo quadro di aperture all'altro e al diverso, a un dramma come *Ifigenia in Tauride*, da lasciare forse al figurino stucchevole e stereotipato di un Goethe tutto dedito a rilanciare le ragioni del classico e di astratte armonie. Ifigenia è stata, in sostanza, adottata dal truce signore che regna in Tauride, località in cui giunge lo sfortunato fratello Oreste, assieme all'inseparabile Pilade, ma appunto in questo caso il signore della città non punisce, non reprime, ma anzi accoglie i due forestieri, con soluzione conciliante che ci ricorda il trattamento di favore concesso dal marito ufficiale di Giulia verso l'amante ugualmente ufficiale Saint-Preux. Per fortuna che poi Goethe si cimenta nella vicenda di Torquato Tasso alla corte degli Estensi, cara a tutti i cultori della temperie romantica, in

quanto l'infelice nostro poeta vi indossa appieno i panni di un Werther avanti lettera, soffrendo le pene d'inferno per una impossibile relazione con la duchessa Eleonora, che pure è uno spirito assolutamente a lui omogeneo, anch'essa debole, malata, piena di oscuro sgomento per il futuro. Ma la ragion di stato, i sacri canoni dell'ordine stabilito, dei rispetti di classe, sono qui tutelati da un severo primo ministro, Antonio Montecatino, della famiglia che già ben conosciamo di Alberto e Meister padre e, almeno in parte, Ferdinando. Deliziosi entro certi limiti sono i rimbrotti che l'austero funzionario muove allo svagato poeta, colpevole di avere le mani bucate ("Mancano sempre a lui denaro e cura"). Le sue robe spariscono, perché non ha il prezioso senso di proprietà, si lascia derubare a man salva dai servi. Eppure, proprio questa inettitudine gli dà fascino, questo il segreto cruccio che tormenta l'adulto compassato e vigile, che si vede ridotto al rango del biblico figliolo giusto, laddove il genitore ama il figliol prodigo, ecco quindi l'espressione di questo rammarico: "Oh giovine beato, cui si ascrive ogni menda a virtù, cui si concede tanto benignamente di giocare, uomo, al fanciullo – che si può menar vanto così dell'aurea sua debilità" (p. 229). Bellissima espressione, questa di un'"aurea debilità", che preannuncia, in forma forse ancor più icastica, la condizione comportamentale poi assunta da tutti gli inetti che compariranno nel romanzo contemporaneo. Ma ai rimbrotti di Antonio il Tasso sa rispondere per le rime, mostrando per qual via sia possibile ribaltare dal positivo al negativo quella stessa "debilità" insita in lui e in tutte le sue anime gemelle: "... Non inorgoglire della tua forza! La natura grande che fondò questa roccia [qual è Alberto e con lui tutti gli efficienti di questo mondo] ha dato all'onda la sua mobilità. Scaglia essa il turbine e l'onda fugge e oscilla e si rigonfia" (p. 245). Come dire, meglio la formula del *flectar non frangar*, piuttosto che il suo contrario. Ovvero, nell'età contemporanea a venire, il *soft* prevarrà sull'*hard*, l'aperto sul chiuso.

Nuove argomentazioni a favore di un simile punto di vista vengono da un'ulteriore opera goethiana, *Arminio e Dorotea*, che pure sembrerebbe assai lontana dalla scena aulica in cui si dispiegano i tormenti tassiani. Qui siamo anzi a una scena assai prosaica, di umili piccoli borghesi abitanti sulle rive del Reno,

il cui tranquillo tran tran è messo a dura prova dalle perturbazioni napoleoniche. Anche questo è un dato di fatto che deve entrare nel conto, per spiegare quegli anni di rivolgimenti, di crepe improvvise che si aprono nella vita di tutti. Fin lì, la guerra era stata un evento fortemente localizzato, come le calamità naturali, le carestie, le epidemie, contro cui c'era ben poco da fare, l'unica era barricarsi nei propri abituri e tentare di resistere. Invece le campagne napoleoniche, che mettono in ballo i nuovi valori delle nazionalità, provocano movimenti di popolo, smottamenti, frane, nasce il fenomeno, che nei nostri anni conosceremo in proporzioni mostruose, dell'abbandono delle proprie terre, delle migrazioni delle masse. Così, attraversando il Reno che fa da confine, nei luoghi abitati dall'onesta famigliola in cui è cresciuto Arminio giungono appunto popolazioni allo sbando, che tutto hanno perso nel lasciare il cantuccio domestico, e le brave popolazioni non sottoposte a uguale trauma sentono il dovere di prodigarsi in loro aiuto. Succede così che il baldo Arminio, speranza dei suoi anziani genitori, intraveda tra quei fuorusciti la bellissima, incantevole Dorotea, cui si sente legato da un improvviso e incontrastabile trasporto. Di stabilire con lei un amoretto fugace, non se ne parla nemmeno, la profondità della passione pur improvvisa esige la regolarizzazione nel sacro vincolo del matrimonio, ma a ciò si oppongono le solite e ben note leggi del censo. La famiglia di Arminio è abbiente, mentre quella di Dorotea ha perso tutto, e poi, chi è la misteriosa fanciulla, chi può assicurare della sua passata buona condotta? Ma Arminio è irremovibile, nel difendere la scelta del suo cuore, e in suo appoggio ripete precisamente le ragioni che abbiamo già trovato sulle labbra di Werther o di Tasso: chi è troppo pensoso del domani, ovvero chi sottostà passivamente alle amare leggi della roba, del possesso di beni materiali, invecchia rapidamente, vecchi sono i pur amati genitori, ma perché un uguale triste destino di invecchiamento precoce dovrebbe gravare pure sul figlio? Ciò che davvero conta, è di avere gioia dal presente, questa l'intrepida affermazione di Arminio. Il piacere deve entrare in gioco, non evidentemente nella forma estrema e parossistica che, sull'altra sponda del Reno, sta predicando Sade, ma non per questo conviene rinunciare a sentirne le segrete pulsioni. Siamo nati per la

gioia, per il presente, questi sono i beni da inseguire con coraggio e fermezza. Arminio è tanto amato dagli anziani genitori, che in definitiva gli danno retta; deliziose sono però le cure che si prendono per cercare di scoprire chi si celi nei panni di quella fanciulla capitata all'improvviso. I notabili del borgo, lo speziale e il farmacista, vengono mandati in avanscoperta a indagare tra i profughi, infine si fa avanti il trepido innamorato, che conduce nel nido familiare la ugualmente trepida Dorotea, fanciulla per parte sua dignitosa, fiera della sua virtù, tanto da cadere in un ugualmente delizioso *qui pro quo*, non pensa affatto che si miri a lei come sposa, crede di essere assunta nel ruolo ben più modesto di serva, e solo a piccoli passi viene a conoscere l'entità della profferta, non senza ripicche e screzi con la futura suocera, nel nome della dignità cui non rinuncia certo, anche se si trova in una situazione socialmente così degradata. Del resto, alle sue spalle c'è un amore di cui non ha affatto da vergognarsi, con un fidanzato che l'ha lasciata per correre a Parigi, attratto dal clamore della Rivoluzione.

Ma il capolavoro inconfutabile di Goethe, almeno per quanto riguarda il versante della narrativa (tralasciamo qui per limiti di competenza la sua grande produzione lirica) sta nel romanzo *Le affinità elettive*, che supera l'exploit pur già altissimo del testo wertheriano se non altro per un aspetto quantitativo. Quell'opera giovanile del grande tedesco è monologica, vi parla un solo eroe, o meglio antieroe, contro il resto del consorzio umano; egli è solo nel far risuonare il suo messaggio disperato, o al contrario denso di future prospettive, ma al momento non concretabili. Qui invece sono di scena quattro personaggi, che oltretutto in partenza non avrebbero nessuna vocazione al martirio, anzi, al contrario, sembrerebbero candidati a trascorrere la più normale delle esistenze. C'è prima di tutto la coppia costituita da Edoardo e Carlotta, regolarmente coniugati, tranquillamente inseriti in una vita da benestanti di agiata estrazione aristocratica che vivono in villa, circondati dalle affettuose cure dei domestici. Solo che lui ha l'infelice idea di invitare a trascorrere qualche tempo con loro un ufficiale di carriera, conosciuto in altri tempi, bravissima persona, ma un po' grigia e compassata, tanto da non essersi fatto un proprio nido familiare. In sostanza, Edoardo crede che

sia come inserire nelle relazioni familiari un elemento neutro, a valenza zero, incapace di reagire con gli altri componenti di quel nucleo. Carlotta, a dire il vero, è più sottile del marito, ha abbracciato intuitivamente il nuovo credo prefreudiano di cui Goethe è cauto banditore, sa bene che la nostra vita psichica è bivalente, ovvero, come obietta al coniuge: "... la coscienza, mio caro, non è un'arma sufficiente" (p. 940). Noi che ben conosciamo la lezione freudiana, possiamo specificare che le repressioni, le censure dell'Ego non bastano, per contenere le subdole aggressioni di eros, della libido, di Es. Ma a sua volta anche Carlotta non si attiene alle sue norme prudenziali, in quanto immette nel *ménage* Ottilia, che sembrerebbe anch'essa un elemento a valenza neutra, una sbiadita giovinetta colpita dalla malasorte, orfana, messa a intristire in un collegio, e dunque tale da poter essere chiamata nei panni della parente povera, pronta a prestarsi come damigella di compagnia. Così avviene, si stabilisce la convivenza a quattro, foriera di enormi pericoli. Spetta al freddo e astratto ufficiale, possessore di buone conoscenze tecniche in linea col sapere di quei tempi, mettere in cruda formula matematica i quattro destini, schematizzandoli addirittura con l'aiuto di lettere, A, B, C, D. Le buone norme vorrebbero che quelle quattro lettere si "baciassero", come le rime, secondo combinazioni regolari, l'A e B dei due coniugati, Edoardo e Carlotta, lasciando caso mai all'ufficiale, cuore solitario, e alla scialba Ottilia di vedere se tra loro si potesse stabilire qualche affinità. Ma i giochi della coscienza, e del suo sommerso inconscio, sono perfidi, perversi, imprevedibili. Le cose non vanno per il verso giusto, le file dell'intreccio si scompigliano, nasce un'attrazione fatale tra Edoardo e la giovane protetta, Ottilia, mentre a loro volta anche Carlotta e il Capitano non sono insensibili l'uno all'altra. Magistrale è l'analisi che lo scrittore conduce, su quella trama intessuta di piccoli gesti, piccole frasi smorzate, tra il volere e il non volere. Infatti, per carità, già nelle storie già viste abbiamo conosciuto tanti casi di amanti *volages*, libertini, pronti a lasciare l'amata del momento, si pensi al farfallone Mirval incerto se abbandonare o no la virtuosa Marianna, e sul fronte femminile le pronte e variabili tresche cui si dà Manon Lescaut. Ma in quelle circostanze gli amanti seguono le attrazioni di una partita lineare, qui invece a complicare le mosse sta il

perbenismo dei quattro, infatti ognuno di loro si trincerava dietro le barriere della buona coscienza per resistere a quei richiami sotterranei, vivendoli con un senso di colpa. Edoardo è il primo a cedere, a confessare a se stesso, e agli altri, l'affinità elettiva, contro le regole sociali, che lo attrae verso quella sorta di figlia adottiva che è Ottilia, e nel tentativo di resistervi ricorre all'arma della lontananza, del viaggio, ma andandosene non senza una significativa ammonizione, rivolta alla moglie: si tenga Ottilia prigioniera presso quelle mura dei tempi felici, perché se la fanciulla esce da lì e va libera per le vie del mondo, nulla potrebbe più trattenere Edoardo dal realizzare la nuova forte attrazione, i due si congiungerebbero, essendo cadute le barriere di contenzione, gli strati di amianto frapposti alla loro passione dalla sacralità della casa madre. Ma anche Carlotta giunge a baciare furtivamente il Capitano, anche se i due tutto sommato sono più deboli, osano meno del baldo Edoardo, e dunque tengono la loro relazione a uno stato più implicito. Edoardo comunque è il più risoluto ed energico, tanto da studiare vie d'uscita da quella situazione di stallo, come sarebbe per esempio di seguire la china, di cedere alle affinità più veritiere che si sono stabilite: lui, A, con D, Ottilia, e C e B assieme. Rientra all'ovile, perché non riesce più a vivere lontano dalla giovane, e forse per dar corso alla soluzione finale. Ma intanto Carlotta gli ha partorito un figlio, per quella necessità procreativa che allora sembrava essere la regola dominante di ogni rapporto di coppia, anche quando questa fosse ormai in pericolo e sul punto di interrompere la relazione. Ottilia, sempre premurosa e pronta al sacrificio, si prodiga in cure per il bambino, ma un brutto giorno avviene la sciagura irreparabile, lo porta in barca, e nella fretta di rientrare, lo fa finire in acqua, causandone l'annegamento. O forse è un atto inconscio di soppressione del frutto di quella relazione coniugale ormai da lei negata a un livello di volontà profonda? A quel punto, non c'è più possibilità di riparazione, di approdo a nuovi equilibri. Troppo è il senso di colpa gravante su Ottilia, che decide di lasciarsi morire di inedia, e anche Edoardo non tarderà a seguirla. Dramma straordinario in cui Goethe tesse, con pieno anticipo su tutti gli esiti novecenteschi, la trama dei rapporti plurivoci imposti da una coscienza stratificata e insondabile, a fermare i cui sussulti non valgono le barriere

frapposte da una sterile ragione.

3.2. Schiller, un romanticismo classico e contegnoso

Il deuteragonista di questa grande stagione della letteratura tedesca è senza dubbio Friederich Schiller (1759-1805), ma conviene con atto preliminare mettere in discussione lo stretto legame tematico e di sensibilità che secondo una opinione dominante lo avrebbe legato a Goethe, e che del resto troverebbe conferma nelle loro fitte frequentazioni reciproche. I due occupano caselle nettamente distinte, nel continente di per sé già abbastanza ambiguo e indeterminato del romanticismo. Goethe, come si è visto, è un precursore del romanzo che si nutre già di preoccupazioni psicanalitiche, quasi nell'accezione freudiana del termine, intuite avanti lettera, mentre risulta agitata alquanto vanamente la nomea, che pure gli si attribuisce, di autore serenamente olimpico e radicalmente classico: senza alcun riscontro a livello tematico, in quanto l'unico titolo di dichiarata ispirazione classicista, tra i molti che abbiamo scorso nel pur rapido esame precedente, è l'*Ifigenia in Tauride*. Ancor meno sono rintracciabili motivi desunti dal mondo greco-romano in Schiller che pure viene associato usualmente all'altro nel nome di un cosiddetto classicismo di Weimar, uno dei luoghi in cui i due indubbiamente hanno intrattenuto i loro stretti rapporti di amicizia. In realtà, Schiller occupa autorevolmente la casella di un romanticismo del tutto ligio alle accezioni più ufficiali del termine, a cominciare dai temi affrontati, che sono appunto tutti, senza alcuna eccezione, di derivazione romantica, ovvero, col che si risale davvero all'etimologia della parola, pescati nei fatti di una storia romanza, tra il medievale e il moderno, con

totale esclusione di puntate nell'universo antico. E romantici, secondo la formula più scontata, quasi al limite col kitsch, sono i sentimenti con cui le vicende fornite dal manuale di storia, per le età passate, vengono ripercorse, con forti sbattimenti da un estremo all'altro, amore-odio, fedeltà ai sacri valori dell'amicizia e dell'attaccamento al dovere, della difesa della patria, o invece bieco tradimento consumato nell'ombra. L'universo schilleriano ignora le mezze tinte, i dubbi, le intermittenze del cuore, si precipita a delineare figure schematiche, ritagliate con l'accetta. In fondo, egli inaugura l'area tematica e psicologica che vedremo ben presto frequentata da Walter Scott, col vantaggio, per lo scrittore scozzese, che egli intuirà subito come si confacciano assai più, a quelle sue gesta essenziali e fortemente chiaroscurate, le mosse ben più analitiche e diffuse del romanzo vero e proprio. Schiller in questo resta davvero vittima di un residuo di classicità, in quanto continua a credere che la tragedia sia un genere letterario più nobile e titolato, rispetto alla volgarità popolare del romanzo, e quindi non compie il passo, cui invece giungeranno i suoi eredi quali il nostro Manzoni e soprattutto Victor Hugo, con loro grande profitto, mentre le vicende schilleriane resteranno affidate in continuazione ai movimenti meccanici e legnosi che sono compatibili col palcoscenico. Ne verrà un ostacolo insormontabile al tentativo di dar loro autentici palpiti di vita. Il drammaturgo di Francoforte esordisce con *I masnadieri*, dove non per nulla è menzionata la leggenda di Robin Hood, che in sostanza l'autore riscrive, ma appunto in termini più paludati, enfatici, essenziali, proprio per farla stare a forza entro la misura necessariamente parca e sintetica richiesta dal teatro, anche se, come vorranno i precetti del romanticismo nelle sue formulazioni più ufficiali, si tratterà pur sempre di un teatro pronto a cancellare le sacre unità di tempo, di luogo e d'azione. La lezione shakespeariana viene pienamente accettata, ma subito raggelata in quanto i casi umani risultano colati entro forme rigide. C'è un bravo signore feudale, Maximilian Moor, con due figli, Karl e Franz, i quali si precipitano subito a ripetere la drammatica divisione prevista dall'apologo biblico, da un lato il figliol prodigo, generoso ma dispersivo, dall'altro, un figlio fin troppo per bene, secondo le apparenze, ma in realtà pronto alla violenza e al tradimento.

Forse ancor prima è la riproposta dell'eterno dramma di Caino e Abele. Infatti il secondogenito, Franz, dato il suo carattere malvagio, fa di tutto per scalzare dal cuore del genitore il più amato, perché più generoso e vitale, primogenito, fino a farlo bandire e a costringerlo a divenire appunto un capo di masnadieri costretti a vivere alla macchia, ovvero un emulo di Robin Hood. Sbarazzatosi del fratello buono e generoso, il perfido Franz rivolge i suoi strali fino a mettere a morte il genitore. Così pare a tutta prima, ma in realtà è nelle regole di questo filone, tutto immerso nel romanzesco, che i morti resuscitano, e così avremo la sorpresa di scoprire che il bravo capostipite Maximilian è stato solo imprigionato nelle segrete più profonde del castello avito, cosicché il figliol prodigo, rientrato in incognito tra le mura paterne, avrà la sorpresa e la felicità di ritrovarlo incolume e di liberarlo. Naturalmente a fianco del bravo Karl c'è Amalia, giovane dal retto sentire in tutto degna di lui, ma concupita dal fratello cattivo, che vuole sostituirsi in tutto e per tutto all'altro, nelle grazie del padre, nei relativi possessi, e perfino nella sua alcova. Ma l'intemerata Amelia resiste a oltranza, pronta a sopportare le prove più atroci pur di non tradire l'amore per il povero esule. E così via, il copione continua a scorrere, prevedibile, sempre attratto da soluzioni scontate, se non fosse per l'esito finale, che però in definitiva viene ancora una volta a comprimere gli slanci vitalistici, a dar ragione a Rousseau piuttosto che a Goethe. Karl infatti, al momento di condurre un triste bilancio dei suoi casi, pur essendosi mosso per vendicare i torti subiti, da lui, dal padre, dalla fidanzata, deve tuttavia ammettere di aver violato il codice sociale imperante, *dura lex sed lex*, e dunque si consegna alla giustizia, con un ultimo atto di generosità in quanto così facendo consente a un povero di intascare la taglia che l'ordine costituito, e da lui violato benché per le migliori ragioni, aveva messo sul suo capo.

La vicenda de *I masnadieri*, assieme all'altra tardiva dedicata a *Guglielmo Tell*, sono i maggiori passi indietro nel manuale storico compiuti dal nostro solerte autore, sempre intento a spulciare la storia universale per estrarne casi che si prestino ai suoi effetti chiaroscurali. In altre vicende egli si sposta su tempi moderni, sempre nell'accezione manualistica della parola, per esempio soffermandosi su una situazione pruriginosa, offerta

dalla corte degli Asburgo di Spagna, attorno a Filippo II e al figlio, l'infante don Carlos. Il genitore, campione di autoritarismo, di patria potestà esercitata all'estremo, con sprezzo di ogni senso di amore verso la prole, porta via al figlio e fa sua legittima consorte Elisabetta di Valois, in barba alle leggi della prestanza fisica e della giovinezza. Ma altri, per esempio il nostro Alfieri, del tutto in sintonia con Goethe, sono stati capaci di ricavarne una vicenda torbida, ai limiti con l'incesto, di un padre e di un figlio che disputano tra loro non già secondo i valori oppositivi di autorità contro libertà, bensì secondo i termini più fluidi e sfuggenti dell'attrazione sessuale o affettiva in genere: chi dei due riesce meglio ad affascinare la donna? La situazione di un figlio che ama colei che gli è divenuta madre, seppure per vie legali, sfiora appunto il rapporto incestuoso, e allora, nel caso dell'Alfieri, saremmo a quel capolavoro assoluto di indagine nei recessi del nostro inconscio che è *Mirra*. Ma da parte sua Schiller è insensibile a questa rosa di valori subliminali e ambigui: in lui c'è solo una contesa per il possesso di un bene appetibile, dove chi lo detiene, il re e padre, mette dei rigidi paletti, difendendo le proprietà nelle sue mani con l'intero apparato delle forze dell'ordine, e il ladro deve temere quella repressione. Sono talmente unilaterali, i due maschi contendenti, nel modo in cui Schiller ha impostato il suo dramma, che egli si vede costretto a rivolgersi altrove, alla ricerca di una figura che sia più simpatica a un pubblico di lettori o spettatori, e questa è trovata nel quadro di un'amicizia, anch'essa protesa fino all'estremo, che chiede, a chi ne è cultore, una fedeltà *perinde ac cadaver*. In questa *pièce* assume un tale ruolo il marchese di Posa, riuscendo inverosimile proprio per eccesso di abnegazione e di spirito di sacrificio, a favore dell'Infante, cui tenta di rendersi utile in tutti i modi, aprendogli la strada per farsi conferire il comando delle truppe che andranno nei Paesi Bassi a reprimere la rivolta che vi cova endemicamente. Ma il copione vuole che tutte queste nobili azioni dei puri di cuore vadano a finir male, infatti il devoto cortigiano non riesce a impedire che al comando dell'armata punitiva sia messo il crudele duca d'Alba. E così pure, per frenare i risentimenti del padre padrone contro il figlio che vorrebbe privarlo della preda più ambita, niente meno che la moglie, il tenace marchese di

Posa cerca di gettarlo tra le braccia di una dama di pochi scrupoli, la principessa d'Eboli, infine lui stesso mette in atto trame macchinose, fingendosi traditore dell'Infante, solo per mettere alla prova il genitore e sventarne le ire, smontarne i piani, fino a rimanere egli stesso vittima sacrificale.

Poi Schiller decide di misurarsi su un altro nodo tematico dei più battuti, il dramma di Maria Stuarda, ma anche qui non sa bene su chi puntare, tra le due regine, che in fondo fanno ciascuna il proprio gioco, seguendo i dettami della *Realpolitik*, senza che l'autore abbia la capacità di penetrare al loro interno, se non a livello anch'esso elementare, binario, di amori, infatuazioni, tradimenti. Il nerbo dell'opera, l'unico motivo di attrattiva, sta proprio nel seguire questo doppiogiochismo, del nobile Leicester, per esempio, che è innamorato nascosto di Maria Stuarda, di cui bacia il ritratto nell'ombra, ma intanto si ostenta devoto a Elisabetta, cui si riavvicina quando appare ormai irreparabile la condanna a morte della regina di Scozia. A conforto, non tanto degli esiti raggiunti da Schiller, ma del genere da lui coltivato, va detto che esso risponde bene al compito di fornirci fette di storia ricostruite con una certa fedeltà documentaria, e condite, enfatizzate da questi elementari contrasti sentimentali, che però non intendono prevaricare su un corretto svolgimento dei fatti. E così, alle spalle delle due regine si dipana il motivo dello scontro tra la Gran Bretagna e la Francia, con una Stuarda che attende disperatamente l'"arrivo dei nostri", sotto la specie delle forze papiste del re di Francia, laddove la rivale è incerta se stringere lei un rapporto d'alleanza col nemico potenziale d'oltre Manica, e col subdolo vescovo di Roma, attraverso l'accettazione di un matrimonio, o se invece riaffermare l'indipendenza dell'isola, e tutelarla col mantenimento della verginità. Questa la trama storicamente esatta posta sullo sfondo, che l'autore tenta di vivacizzare inserendovi a forza i duetti amorosi di cui si è detto.

Altra pagina di storia affrontata dal nostro autore con qualche osservanza dei dati di fatto, è *La congiura del Fiesco*, e diciamo pure che, romanticamente, egli tende a stare dalla parte dei vinti, e dunque con Maria Stuarda, o con lo stesso Fiesco, ma senza riuscire a fare di loro dei rappresentanti di un mondo di reazioni psichiche "altre", capaci di aprire su un

panorama diverso. Qui regna sullo sfondo, ma quasi fuori quadro, l'anziano e potente doge Andrea Doria, avente al fianco un nipote, Giannettino, che invece è coltivatore di ogni nequizia e oppressione, tanto da rendere legittima la reazione del Fiesco, conte di Lavagna, in nome dei conculcati diritti dell'aristocrazia feudale, schiacciati dalla signoria dei Doria. Ma il Fiesco non è di pasta diversa, anche lui è altezzoso, fiero dei suoi privilegi, maltratta una moglie devota, sogna il congiungimento con Giulia Imperali, sorella proprio dell'usurpatore delle libertà, del malvagio nipote del Doria, Giannettino. I vari comprimari, in un copione gremito per rispetto del manuale di storia, si collocano su un fronte o l'altro dello scacchiere, ma sempre secondo questa logica binaria che non lascia molti margini per situazioni intermedie: o si è pro o si è contro, o si sceglie il partito del tradimento, come qui è il caso di colui che è detto il Moro, pronto a vendersi al miglior offerente. Alla fine, in conformità dell'effettivo esito storico, il Fiesco soccombe, ma a dire il vero non riusciamo a simpatizzare con lui più che tanto, Schiller non riesce a sollevarlo a un protagonismo tragico, a renderlo, come direbbe il Foscolo, "bello di fama e di sventura".

Un po' troppo minuzioso e analitico è pure l'andamento del suo dramma che pure è da considerarsi il più riuscito, ispirato alle vicende del grande condottiero degli Asburgo nel corso della guerra dei trent'anni, il *Wallenstein*, tanto da indurre l'autore a spaziare nella misura lunga della trilogia, la cui prima parte, oltretutto, è riempita per intero da una efficace incursione tra le fila dei vari corpi di armata dei soldati di ventura che militavano al soldo di Vienna. Ma qui più che mai si deve constatare l'incongruità di questo folto descrittivismo, ripetuto alle possibilità necessariamente sintetiche del palcoscenico. Come sarebbero apparse più efficaci quelle lunghe digressioni se trasferite in un romanzo, secondo la scelta di fondo compiuta di lì a poco da Walter Scott, capace anche di indurre, dietro di lui, Manzoni e Hugo a fare lo stesso! Per cui, in definitiva, la trilogia, drammaticamente parlando, si concentra nella seconda e terza parte, la prima delle quali prende il titolo dal nobile casato dei Piccolomini, di estrazione italiana, dove ritroviamo qualcosa che già conosciamo, il rapporto padre-figlio, al modo di quello tra Filippo II e don

Carlos. Il primo, a dire il vero, non può essere una figura di assoluto dominatore, in quanto è solo il braccio destro del grande Wallenstein, e dunque gli conviene attenersi a un astuto senso di *Realpolitik*, incerto se mantenere una fedeltà a prova di bomba verso gli Asburgo, o invece, come il suo stesso comandante, aprire una partita di trame oscure e di possibili cambiamenti di fronte a favore del nemico, il re di Svezia. Il figlio Max, invece, è figura tutta d'un pezzo, sia sul fronte politico-militare, sia su quello sentimentale, in cui aspira niente meno che alla mano di Tecla, la figlia del Wallenstein. E siamo al copione dell'amore contrastato, in questo caso dal padre di lei, in quanto Max Piccolomini non è molto più che il figlio di un semplice comandante di ventura in sott'ordine, mentre per la propria erede il Wallenstein sogna il grande matrimonio foriero di ascesa sociale. E ci sono i posizionamenti dei vari capitani di ventura, anche qui intenti ad assestarsi nelle poche caselle disponibili secondo la limitata griglia combinatoria prevista da Schiller. Fedeltà estrema? Ma a chi, al gran capo Wallenstein, o a chi sta più in alto di lui, agli Asburgo? O cogliere l'occasione per vendicarsi del grande condottiero rinfacciandogli qualche torto subito? Siamo così alla conclusione della trilogia, *La morte di Wallenstein*, a proposito della quale si deve ammettere che la tela ordita da Schiller è senza dubbio attraente, quando si muove più a livello di storia che di poesia, ovvero quando districa le diverse reazioni umorali, gli intrighi di quella piccola corte, le ambasce e incertezze dello stesso Wallenstein, intento a sfogliare la margherita, a riflettere se gli convenga compiere il passo fatale, tradire i padroni di ieri, mettersi o no al servizio degli svedesi, e attorno a lui ci sono i pavidetti parenti, tremanti per la loro sorte. Ma a livello di creazione poetica Schiller riesce solo a tessere i soliti motivi binari dell'amore e morte. Da un lato c'è la morte miserabile di Wallenstein, tradito dai suoi, in un clima da crollo del regime, da ultima difesa in un ridotto assediato. Dall'altro lato c'è la vicenda sublime, ma anche terribilmente romantica, secondo schemi prefissati, dei due nobili amanti. Max cade in armi in una difesa estrema dell'onore, legato alla causa degli Asburgo, e quasi per lavare l'oltraggio recato dal tradimento di Wallenstein. A Tecla resta solo il triste compito di andare a recuperare la salma di lui. Ma in realtà la coppia

dei giovani e infelici amanti è fuori della storia, vi entra più come aggiunta ornamentale senza divenirne potente motivo strutturale.

3.3. Jean Paul tra Sterne e Gadda

Il terzo grande di quella fase così intensa della letteratura tedesca è Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), che per omaggio all'amata cultura d'oltre Reno francesizza il primo dei suoi nomi, e lascia cadere gli altri appellativi di troppo netta impronta germanica. Non è però una testa di serie, a differenza di Goethe e Schiller, in quanto dipende manifestamente, non da un precedente autore francese, bensì da Laurence Sterne e dal suo *Tristram Shandy*, di cui però attua una ripresa di alta gravidanza, certamente superiore ai calchi meccanici e legnosi che ne aveva tratto l'enciclopedista Diderot. Anzi, ci potrebbe essere addirittura un vantaggio in Jean Paul, rispetto al modello inglese da cui muove, in quanto lo Sterne sa condurre un gioco magistrale, come si è visto, tra la metanarrazione e le sue applicazioni propriamente narrative, ma perfino col rischio che il primo livello ecceda di troppo il secondo. La materia umana, sociale, affettiva su cui si abbatte il delizioso fioretto di Sterne sembra in sé ben poca cosa, trattandosi di sedute al caminetto di due baronetti inglesi, alquanto insensibili a quanto li circonda, a cominciare da una povera moglie partoriente, interamente compresi delle loro dispute dialettiche, forbite, astruse, fiere della loro estrema artificialità, consapevoli che a esse si affida la miglior parte della loro esistenza. Invece gli interventi dell'autore dall'alto, nel caso di Jean Paul, vanno a un materiale umano abbastanza nuovo, infatti egli si occupa della fascia sociale dei piccolo-borghesi, di umili travet o mezze maniche, intenti a difendersi da tutte le angustie di modesti *ménage* familiari, angariati dai soprusi dei

superiori, dalle lamentele delle mogli, dalle meschinerie di dover sbarcare il lunario con le poche risorse che si trovano a loro disposizione. E l'autore gioca sornione, come un gatto con i topi, peraltro ottenendo la loro collaborazione, nel tentativo di dare esiti umoristici alle disgrazie della vita, in quanto si tratta pur sempre di intellettuali, anche se piccoli piccoli. Noi italiani potremmo vedere nelle schermaglie di Jean Paul un antesignano della prosa di Gadda, ma forse perfino con un vantaggio del tedesco su quest'ultimo, in quanto l'ingegner Gadda è troppo superiore, intellettualmente parlando, rispetto agli umili popolani cui va prevalentemente il suo interesse, mentre nel caso del tedesco c'è in sostanza un'omeopatia, una parità di livello, tra la dotta preparazione umanistica dell'autore e la buona preparazione scolastica dei suoi soggetti, i due livelli insomma collaborano da vicino, si passano la palla, nel condurre i loro giochi linguistici, sempre con un sorriso mai privo di amarezza. Del resto, già i titoli delle opere più consistenti di questo narratore stanno a indicare il gusto della caricatura, la pulsione a immergere le mani nelle miserie esistenziali, nelle brutture del quotidiano, ma anche il proposito di riscattarle pur sempre con un pizzico di estro. Uno di questi laboriosi componimenti prende il titolo di *Setteformaggi*, e vede in azione appunto un modesto insegnante, collocato oltretutto in una piccola borgata cui viene attribuito un nomignolo ugualmente intriso di bassezza e di degrado, Acchiappavacche. Naturalmente, sono da mettere in conto le difficoltà che i traduttori nelle varie lingue occidentali devono affrontare nel reperire gli equivalenti semantici di questo vocabolario fatto davvero di parole *mantelpiece*, dai sensi plurimi condensati in un unico nucleo, nel tentativo di rendere questa vita tutta tenuta sul basso, ma affrontata da spiriti dotti, perfino saccenti, con qualche punta di pedanteria, tanto per alleggerire il fardello e renderlo tollerabile, più a se stessi che agli altri. Il misero docente in azione, Firmian, è pieno di tolleranza, di sopportazione verso gli infiniti torti che gli vengono inflitti dai superiori, dalla coniuge, pronta a rampognarlo per le ristrettezze che le infligge, da un intero contesto ambientale che sembra fatto apposta per vessarlo. Ma a un certo punto scatta un moto di rivolta, Firmian abbandona quel letto di Procuste per inseguire un sogno di libertà,

simulando un suicidio, andando a vivere in altra plaga, dove oltretutto può realizzare una nuova unione quasi *more uxorio*. Poi però non resiste alla nostalgia, torna sui propri passi, ma per scoprire che la moglie abbandonata, Lenette, ha tentato di costruirsi un nuovo *ménage*, concependo addirittura un figliolo, ma morendo di parto, e dunque al reduce non resta che recarle un mesto omaggio sulla tomba. Come si vede, c'è un'altra differenza, tra i giochi verbali e le puntate metanarrative di cui è capace il modello portante, *Tristram Shandy*, e quello che risulta in *Setteformaggi*: il primo conduce un brillante gioco da camera, con sede fissa, azione minima, o meglio, affidata tutta alle intemperanze, alle arguzie verbali; laddove il secondo porta in giro quelle stesse capacità, assegna loro un percorso lungo, ricco di casi e accidenti, col che consegue senza dubbio una maggior efficacia di ordine narrativo, ma rischia di disperdere l'atmosfera concentrata, di cellula ad alto voltaggio funambolico, in cui si chiudono i fratelli schermidori del *Tristram Shandy*.

L'opera più intensa di Jean Paul è forse *L'età della stupidità*. Protagonista è un modesto giovane, dal nome pomposo di Gottwalt Peter Harnisch, che però viene semplificato in un più breve Walt. Nonostante le sue basse origini popolari, questo giovane riesce a dotarsi di un'ampia istruzione, versata soprattutto nelle lingue morte, divenendo motivo di stupefazione per esponenti di un ceto assai più elevato del suo, fino a venir in sostanza adottato da un capriccioso e stravagante signore, tale van der Kabel, in veste di danaroso eccentrico, il quale si decide a lasciare al ragazzo di umili condizioni un consistente tesoro, per via testamentaria, ma difendendolo con una rete di codicilli da espletare che lo rendono simile a una vera e propria caccia al tesoro. Questa del resto può essere la formula per definire l'intera produzione del nostro autore, mettere in scena poveri nullatenenti, in possesso solo di una buona dottrina e di una acuminata astuzia e intelligenza, degne delle loro umili origini, per affrontare le prove maliziose, irriguardose, sarcastiche cui li sottopone la razza padrona, capace di apprezzare quelle doti naturali, ma non tanto da aprire loro le porte senza contrasti. Anzi, via libera all'ingegno, purché dimostri di sapere superare prove successive. Ben diciassette, infatti, sono le clausole cui l'astuto

Walt deve sottostare, se mai vuole entrare in possesso della cospicua eredità, il che lo pone nell'obbligo di aguzzare oltre misura l'ingegno, e di superare prove che sono sia di natura fisica che mentale, quiz e test di prestazioni fisiche uniti insieme. Nel che si conferma la caratteristica di Jean Paul di saper mettere in moto gli arabeschi concettuali propri del *Tristram Shandy*, ma in quel caso mantenuti in fase sedentaria (tranne l'eccezione del *Viaggio sentimentale*). Invece il nostro Walt passa da un'avventura all'altra, sempre nell'intento di decifrare i capricciosi algoritmi voluti dallo stravagante padrino, e così la narrazione diviene un meccanismo combinatorio che sembra annunciare future imprese novecentesche degne dell'*Ouvroir de littérature potentielle*, fino agli esiti estremi che ci saranno dati da un Georges Perec. In fondo, già questo romanzo di Jean Paul consiste in una diramata serie di "istruzioni per l'uso", di precetti per tentare di arrivare a espugnare il tesoro. A complicare ulteriormente le cose, sta anche la circostanza che Walt scopre di avere un fratello, chiamato Vult, con minimo scarto linguistico rispetto al suo proprio nome. Col che il nostro autore sfiora toni che vedremo ampiamente sfoderati dal connazionale Hoffmann, in un filone di narrativa orrorifica. Basterebbe dare ai due, che oltretutto sono gemelli, valenze di segno opposto, l'uno buono come il pane, l'altro cattivo, diabolico. Ma Jean Paul esita su questa via, in fondo egli ama più il montaggio della macchina combinatoria in sé, che gli effetti psichici che ne possono seguire. Da ciò, però, deriva anche il suo limite; infatti il lettore si può sentire affaticato, nell'essere portato in giro da una soluzione funambolica all'altra, quasi al seguito di due palline gettate a ruzzolare nel catino di una roulette impazzita. Per rimanere alla metafora della roulette, dovremo anche osservare che l'autore non arriva mai a pronunciare la frase faticosa: *les jeux sont fait*; al contrario, sul suo tavolo i giochi si riaprono continuamente, alla ricerca di nuove combinazioni.

3.4. Hoffmann, Tieck,

Chamisso, tanti passi nel delirio

Una testa di serie invece, a conferma del primato conseguito in quegli anni tra i due secoli dall'ambito letterario tedesco, è rappresentata da Ernst Theodor Hoffmann, che volle aggiungere un terzo nome ai due già attribuitigli dall'anagrafe, un Amadeus in omaggio a Mozart, e così vennero le tre lettere appuntate, E.T.A., con cui questo autore figura nelle storie letterarie. A dire il vero, le sue date (1776-1822) lo pongono ad appena un passo da un equivalente inglese, Matthew Lewis (1775-1818), il che apre un possibile conflitto tra la narrativa tedesca e quella d'oltre Manica. Vedremo che sul piano della qualità e della pregnanza la palma di una certa superiorità spetterà proprio al capolavoro dell'inglese, *Il monaco*, ma nessuno, allora, superò Hoffmann nella quantità di effetti speciali che egli seppe produrre e disseminare a piene mani nei suoi gremiti racconti e romanzi. Egli illustra in pieno la casella di un romanticismo consistente non già nell'affrontare una materia romanza, medievaleggiante, alla maniera di Schiller e Scott, o di presagire l'avvento di una psicoanalisi, secondo la via additata da Goethe. I fini tormenti dell'anima gli furono sconosciuti, egli fece compiere ai suoi vari personaggi passi sicuri, privi di esitazione, nei territori del delirio, dell'immaginazione più fosca. Fu insomma un professionista del *noir*, di tutte le incursioni nel magico, nei poteri sovrumani, nei prodigi di ordine sovranaturale. A quella fonte autorizzata si sarebbero rivolti anche in seguito tanti altri narratori, perfino Balzac, come vedremo, almeno in una fase iniziale di incertezze, quando il grande romanziere francese non aveva ben chiaro dove indirizzare il suo enorme talento. Se si vuole, Hoffmann sfiora l'ambito delle nuove e incondite e misteriose energie che si profilano con la scoperta degli orizzonti dell'elettrologia e del magnetismo, ma se nei casi profondi dei pionieri del contemporaneo queste precoci intuizioni li inducono a scoprire l'energia psichica che ribolle nel nostro inconscio, in lui questi fenomeni da nuova scienza restano

scherzi di natura, o appunto effetti magici, degni di un mondo stregonesco. Non per nulla tra i racconti migliori venuti da Hoffmann ce n'è uno intitolato al *Magnetizzatore*. E in definitiva è proprio nella misura del racconto che egli dà il meglio di sé, in quanto l'accumulo di effetti speciali da lui messi in opera non può essere moltiplicato oltre misura, ci vuole un senso del limite, a evocare quelle scene diaboliche, alchemiche, cangianti, passato il quale, a forza di colpi di scena, si può determinare nel lettore un senso di sazietà, o addirittura di ripulsa. E dunque, forse Hoffmann ottiene la migliore prestazione nel racconto *Il vaso d'oro*, dove in partenza non siamo molto lontani da situazioni già saggiate da Goethe e da Jean Paul, in certe loro opere, abbiamo cioè uno studente di modesta fortuna ma di buona cultura e di sensi pronti. Sennonché in Goethe un soggetto del genere parte con la lancia in resta contro i pregiudizi del mondo normale, e in Jean Paul, per migliorare la sua grama collocazione, si dà ad arguti sarcasmi e umorismi, o affronta con astuzia i quesiti postigli dai potenti della terra, qui invece il giovane Anselmo è trasportato, senza una particolare sua adesione, a vivere una serie di avventure, di metamorfosi, di innamoramenti. C'è in lui, nonostante le peripezie che è chiamato ad affrontare, una sostanziale passività, come di chi si asside in poltrona per assistere a spettacoli fantasmagorici. O forse ha la colpa di varcare un limite, dentro cui invece lo vorrebbe attenere una saggia fidanzatina, Veronica, ma lo sventurato Anselmo cede alle tentazioni della bella Serpentina, pronta davvero a cangiarsi nell'animale omonimo, e da quel momento egli non ha più pace, rivive le vicende dell'Asino d'oro, ovvero passa di metamorfosi in metamorfosi, o più ancora è l'intero mondo circostante a rendersi fluttuante, misterico, insondabile.

Più faticosi sono i romanzi in cui Hoffmann si è prodotto, per il già denunciato smodato prolungarsi delle peripezie e l'accumularsi degli effetti speciali. Questo il giudizio che conviene dare degli *Elisir del diavolo*, dove protagonista è Medardo, destinato a vita monacale da perversa decisione familiare, ma senza alcuna vocazione, per fortuna i confratelli, vista appunto la sua poca carica mistica, lo assegnano a compiti mondani, come sarebbe il recarsi dal papa a Roma per portargli un messaggio di grande importanza. Iniziano le peripezie del

nostro monaco in un mondo avventuroso di castelli e briganti e tresche amorose, ricco di colpi di scena, con apparizione di figure doppie. In fondo, Hoffmann riedita le peripezie sconclusionate, a ruota libera, che già costellavano i destini degli eroi voltairiani *Candido* o *Zadig*, ma senza alcuna tesi filosofica da sostenere, nel che sarebbe un possibile punto di vantaggio per il narratore tedesco. In fondo, egli sterilizza quelle vicende gremite, per farne un uso puro, fine a se stesso, anche in questo caso offrendo tentazioni ad autori che saranno ben più importanti di lui. Forse ne ha preso spunto Flaubert per il suo racconto medievaleggiante *La leggenda di S. Giuliano l'ospitale*. E di sicuro incontreremo su quella medesima strada Tieck, peraltro a lui anteriore di nascita. Da apprezzare la natura demoniaca che Hoffmann sembra indotto ad assegnare a Medardo, facendone una creatura malvagia, pronta al delitto, sia per conseguire le sue brame sessuali, sia per nascondere la sua vera identità di monaco inviato in missione segreta. Ma al confronto, il corrispondente inglese dell'autore, Lewis, è più deciso e unilaterale nel forgiare appunto una figura interamente delinquenziale, degna seguace delle prescrizioni emanate da Sade. Hoffmann invece è titubante, incerto, disimpegna il suo Medardo da ogni ruolo troppo preciso, lo muove di fretta a occupare altre caselle nella sua erranza capricciosa, senza troppo disegno né meta. Egli giunge davvero a Roma, ma per vivere pure lì nell'ambiguità, conoscendo fasi alterne, che vanno dalla sua piena accettazione da parte della curia vaticana e dello stesso pontefice, all'imprigionamento, dove teme di finire avvelenato. E anche qui scatta il meccanismo del sosia, dell'*alter ego*, del clone che lo segue o lo precede nelle tappe della peregrinazione, con frequenti scambi di ruoli. In fondo, dobbiamo riconoscere che Hoffmann possiede una bella sicurezza nel sentirsi chiamato, per così dire, a formulare una specie di enciclopedia di tutti i possibili effetti speciali, memore di chi lo ha preceduto su quella strada. Così, a un certo punto Medardo incrocia lungo i suoi accidentati percorsi taluni autorevoli e riconosciuti membri di quello stesso fortunoso club cui egli stesso appartiene, e cioè Asvero, l'Ebreo errante, lo stesso Mefistofele (già incontrato dal Faust goethiano), Benvenuto Cellini (inteso come stregonesco protagonista di un Rinascimento italiano alchemico, magico,

tenebroso). Su questo medesimo piano, di recuperi di illustri invenzioni altrui nell'ordine dei quattro passi nel delirio, o nei meandri dell'irrazionale, vale la pena di citare il racconto *Le avventure della notte di San Silvestro*, il cui eroe, Erasmo, lascia all'amata Giulietta, sul punto di partire in lungo viaggio, il proprio riflesso speculare, cioè una parte di sé irreale, virtuale, appartenente a quella sorta di regno dei valori algebrici preceduti dal segno meno, che il nostro autore frequenta con tanta insistenza e spirito metodico. In tal senso, è logico e quasi inevitabile che il protagonista giunga a incontrare sul proprio cammino chi lo ha preceduto in casi del genere, quello Schlemihl concepito, qualche tempo prima, da Adalbert von Chamisso (1781-1838), personaggio cui capita il caso eccezionale di perdere la propria ombra, e di divenire in conseguenza un fenomeno abnorme, segnato a vista, fonte di turbamento, di terrore nelle persone normali che lo scorgono. Ma Chamisso ha il torto di non aver saputo insistere in questa sua splendida invenzione, di non averle dato un seguito. Questo non è certo un limite imputabile a Hoffmann, che al contrario pecca per eccesso, per bramosia nell'andare a infilzare nelle sue opere tutti i possibili casi di perversione, di irrisione all'ordine naturale delle cose, apprestando, come si diceva, una sorta di enciclopedia sotto cui, in definitiva, egli resta soffocato, ma non senza fornire tanti opportuni spunti per sfruttamenti successivi.

Un percorso del tutto parallelo a quello hoffmanniano è da riconoscere a Ludwig Tieck (1773-1853), anche lui strenuo campione di questo filone in cui il romanticismo entra due volte, per l'ambientazione dei racconti in un medioevo dai lineamenti vaghi, volutamente disancorati da riscontri storici e geografici, e per la volontà aggiunta di tuffarsi in aggrovigliate avventure, di concedere cioè alla componente del *romance*, muovendo pedine umane totalmente prive di spessore psicologico. È come procedere con una marcia "in folle", disinnescata da ogni aggancio su una realtà sociale, geografica, umana. Nulla quindi da spartire con il romanticismo dell'asse Schiller-Scott, dove al contrario l'arretramento a tempi passati sollecita la conduzione di un'enorme impresa descrittiva, onde rendere edotto il lettore circa usi e costumi allettanti proprio per la loro diversità, e per farvi recitare personaggi mossi da

passioni estreme. Il fatto di valersi di scene vuote, disadorne, schematiche consente ai romantici del filone hoffmanniano, cui Tieck appartiene, di inserire effetti magici, aberranti, facendone il regno della pura fiaba, non sempre a lieto fine, ma anzi spesso pronta a rasentare i territori dell'orrore, le emersioni del lato perverso e satanico della natura umana. Anche Tieck dà il meglio di sé nei racconti, per esempio *Il biondo Eckbert*, *La montagna delle rune*, *Gli elfi*, in cui personaggi dal bagaglio leggero, come identità personale e collocazione sociale, sono pronti ai viaggi, agli esili, alle cacce al tesoro, incontrando mostri e prodigi a ogni passo, talvolta ricercando la via di un ritorno nostalgico al domicilio di partenza, ma senza più ritrovare il paradiso dell'infanzia.

3.5 Von Kleist, Grillparzer, nuove emergenze dal sottosuolo

Era rimasta in sospeso la lezione sottilmente e angosciosamente aperta alla dimensione dell'inconscio fornitaci da Goethe, schiacciata sotto la mole della produzione schilleriana, incerta tra classicità e romanticismo ufficiale, e forse ancor più sotto le gremite cattedrali dell'orrore, misto ai piaceri della fiaba, erette da Hoffmann e compagni. Ma ecco giungere, quasi al termine della grande stagione germanica, i contributi di nuovo sottili ed emozionanti forniti, intanto, da Heinrich von Kleist, una meteora "bruciata verde" (1777-1811), vittima di suicidio, autore attivo sia sul fronte del teatro che della novella; e già abbiamo detto che simili operazioni, condotte ai confini tra la narrativa e il dramma, le consideriamo di nostra pertinenza (mentre non ci occuperemo della produzione prevalentemente lirica di altri celebri esponenti di quel clima quali Novalis e Hölderlin). Il tratto

caratteristico dell'opera di Kleist sta nel valersi abilmente del meccanismo psichico che Freud legherà alla rimozione, all'atto mancato, quella capacità che abbiamo di marginalizzare, di nascondere alla vista, degli altri e di noi stessi, certe azioni di cui, se portate alla luce del sole, dovremmo vergognarci. Si può partire, nell'esame dei meccanismi di rimozione fortemente presenti in questo autore, dalla commedia *La brocca rotta*, che ha subito il merito di presentarci una situazione di basso profilo, in opposizione a tante tematiche illustri, blasonate in quanto ricavate dal mito greco o dalla frequentazione delle alte sfere dell'aristocrazia, in cui lo stesso Kleist amerà prevalentemente aggirarsi in altre occasioni. Qui invece siamo a una modesta scena di paese, una borgata in vicinanza dell'olandese Utrecht, dove un piccolo giudice di provincia, il consigliere di giustizia Walter, si sveglia lacero e contuso, con ferite di cui egli stesso non sa dire bene l'origine: forse di notte è inciampato, si è fatto male, ma non sa, non ricorda. E intanto, nell'esercizio delle sue funzioni, è chiamato a indagare su un misfatto notturno consumatosi nella quiete di quel tranquillo paese, dove però qualcuno ha avuto la temerarietà di insinuarsi come un ladro nell'onesta abitazione in cui una giovane, Eva, dormiva i sonni dell'innocenza e della verginità, sotto la protezione a un tempo arcigna e arguta della madre Marta. Eppure, nottetempo, un intruso ha osato abusare di lei, c'è anche una testimone, la vicina Brigida, che ha colto qualche momento incontestabile di quell'aggressione notturna. Il logico sospettato è il baldo fidanzato della fanciulla, Roberto, il quale però protesta la sua assoluta estraneità al misfatto. Nasce dunque l'indagine, chi ha osato compiere quel crimine scellerato, una cui conseguenza sta proprio nella brocca del titolo, infranta al momento della fuga? Ma non è una "normale" indagine giudiziaria, in quanto, come in una vicenda edipica in panni agresti, il giudice poco alla volta scopre di essere stato lui stesso, vinto dalla libidine, a introdursi nel nido protetto e a compiere lo stupro, e ora lo nasconde, non tanto per paura delle pur gravi conseguenze giudiziarie, ma per non dover ammettere a se stesso di aver mancato gravemente al perbenismo di cui credeva di essere campione integerrimo.

La genialità di Kleist sta nel saper ripresentare questo stesso meccanismo della rimozione, o di un inconscio perverso che si

sostituisce a un Ego conforme, in scenari ogni volta cangianti. Da questo dramma in salsa paesana si passa a un ricalco della più titolata commedia classica con *Anfitrione*, che vuole essere anche un omaggio al grande Molière. Siamo a una delle tante marachelle compiute da Giove, che per soddisfare la sua golosa libidine, invaghitosi di Alcmena, prende le sembianze del marito di lei, Anfitrione, generale dei Tebani, troppo preso dai compiti del suo ufficio per prestare alla coniuge quelle attenzioni erotiche di cui lei è legittimamente creditrice. Per il maggior divertimento della *pièce* entrambi i protagonisti hanno al fianco validi scudieri, il Mercurio previsto dal codice mitologico, nel caso del Padre degli dei, e invece un Sosia, molto simile a Sancio Panza, accanto al condottiero tebano. Sarebbe appunto una classica commedia degli errori, se non aleggiasse l'ombra dei dinamismi psicanalitici: ognuno di noi ha una doppia personalità, e dunque non si tratta di una banale sostituzione, bensì dell'emergere di un lato belluino che è in noi, e che riesce più accetto, in definitiva, quando posto al servizio della libidine, *à la guerre comme à la guerre*, e *à l'amour comme à l'amour*, questa la morale della favola a doppio registro servitaci da Kleist. Se il coniuge ufficiale viene meno ai doveri dell'esercizio di una sana libido, si faccia da parte, ceda il posto a un'istanza più profonda e più idonea al compito. Si sale verso le alte sfere della nobiltà tedesca col *Principe di Homburg*, imparentato addirittura col principe elettore del Brandeburgo, essendo stato adottato dalla sorella di costui, e destinato a una tenera relazione, con tutti i crismi della legalità, nei confronti di Natalia d'Orange. E nel giovane aristocratico ci sono anche le migliori doti del valore militare: tutto per bene, insomma, tutto sembra destinarlo ai migliori esiti. Sennonché, nel corso di un'impresa militare, egli entra come in *trance*, una forza incontrollabile si muove entro di lui spingendolo a non rispettare gli ordini ricevuti e a ordinare una mossa tattica non prevista dai comandi, la quale mossa, proprio perché dettata da una forza istintuale misteriosa e imprevedibile, risulterà coronata da pieno successo. Ma resta l'atto di insubordinazione, l'aver mancato agli ordini ricevuti, cosa gravissima in un regime militare, da qui il processo al principe, dove sul piatto della bilancia entrano due ordini di valore. Da un lato, l'impulsività, la giovinezza, l'ardore del

combattente, dall'altro la necessità di disciplina, di autocontrollo. Il manuale freudiano ci dirà, ma un secolo dopo, che è il tipico combattimento tra Ego ed Es. Nel corso del processo si verifica uno scambio dei ruoli: il colpevole si batte non già in difesa della rivolta dal basso manifestatasi in lui spontaneamente, ma dei principi di ferrea obbedienza cui avrebbe dovuto attenersi, e dunque chiede per sé una esemplare condanna a morte, mentre il grande elettore, vuoi per rispetto della sorella e del legame di parentela stabilitosi, vuoi per tenerezza verso l'ardore del giovane e le sue trasgressioni, alla fine si dimostrerà capace di perdonare.

Ma il caso più bello di rimozione, o di blocco nella memoria, Kleist lo offre non già scrivendo per la scena, bensì stendendo una novella, perfetta nel suo genere, *La marchesa di O*. Sia ben chiaro che in questo autore non tutto è così univocamente orientato, come risulterebbe dai sintetici referti che ne offriamo; in lui gravano anche altre componenti, e proprio tra le novelle possono annoverarsi esemplari, non sconvenienti al filone hoffmanniano, di storie buie, in cui entrano cupi misfatti, eventi strampalati, incursioni del magico. Basterebbe leggere *Il trovatello*, di cui dovremo ricordarci per un'opera pur tanto diversa quale *Cime tempestose* di Emily Brontë. Ma la vicenda della marchesa di O. ritrova subito, con stupenda evidenza, i termini più autentici dell'equazione di base, nel repertorio kleistiano: in fondo, altro non è che una riedizione della *Brocca rotta*, ma in panni interamente mutati. Qui siamo nell'ambito di una nobiltà di provincia di buon profilo, di irreprensibili costumi, dove una vedovella, appunto la marchesa del titolo, conduce una esistenza illibata. A scuotere quel pigro ambiente arriva un corpo militare, col conseguente obbligo, per i residenti, di fornire alloggio alla truppa, naturalmente nel rispetto della differenza di ruoli tra ufficiali e soldati semplici. E così, un baldo e focoso tenente viene ospitato per una notte in quella austera e rispettabile dimora, allontanandosene poi per ragioni di servizio. Ma ecco l'evento traumatico: dopo qualche mese la vedovella si scopre incinta, e inizia la ricerca spasmodica per scoprire chi sia il responsabile di quella inopinata fecondazione. Infatti la vittima nulla ricorda, e davvero non la si può sospettare di coprire colpevolmente un cedimento ai sensi, un abbandono improvviso alla tentazione

sessuale. Forti dell'esperienza acquisita conoscendo la trama della *Brocca rotta*, comprendiamo al volo che siamo in presenza di due rimozioni simmetriche: il giovane ufficiale ha un ricordo confuso di aver approfittato della giovane ospitante, con la scusa di essersi trovato momentaneamente in preda ai fumi dell'alcol; quanto a lei, se c'era, dormiva, vittima a sua volta di sonniferi, o di una sottile decisione di non far giungere a livello conscio quel piacere improvviso che le veniva concesso, interrompendo un digiuno pluriennale. Naturalmente, una volta caduti i veli della rimozione, i due involontari colpevoli saranno ben lieti di regolarizzare l'unione e di legittimare l'inopinato nascituro.

In definitiva, Kleist sapeva bene che in ciascuno di noi si agita una furia incontenibile, una carica selvaggia e aggressiva, che nei termini freudiani prenderà nome di eros-libido. Una furia che sconvolge le nostre esistenze, contro cui conviene cercare riparo. Ne vengono modalità comportamentali nettamente diverse. Fin qui abbiamo visto la linea della falsa coscienza, il tentativo di fruire di quella pulsione, ma senza ammetterla, cedendo a essa, ma passivamente, senza iscriverla nel registro degli atti consapevoli. O invece, bisogna opporsi a ogni costo, come è nel caso di *Pentesilea*, nel dramma omonimo, dove la regina delle Amazzoni è presa da raptus da innamoramento irresistibile nei confronti di Achille, e inizia in lei il combattimento, incerta se lasciarsi andare a quella pulsione, o se invece combatterla con la stessa violenza con cui l'impulso irrazionale preme alle porte.

Se ora veniamo a Franz Grillparzer (1791-1872), staremmo in realtà sconfinando dall'ambito tedesco a quello austriaco, cui questo scrittore appartiene. Ma è un ben lieve passaggio di frontiera, nella visione decisamente globalizzante, europeista a oltranza che qui si segue, e dunque come nella caccia alla selvaggina ci sentiamo autorizzati a varcare i confini. Sta di fatto che anche nei drammi stesi da Grillparzer è all'opera la stessa cieca pulsione di cui abbiamo intravisto la presenza nell'opera kleistiana, forse, nel caso dell'austriaco, più scopertamente prorompente, senza l'intervento dei meccanismi frenanti e dirottanti che con tanta abilità abbiamo constatato essere messi in atto dall'autore tedesco, e con tanto divertimento per noi lettori o spettatori. Grillparzer si

raccomanda soprattutto per la trilogia intestata al ciclo mitologico degli Argonauti, una cui prima parte, *L'ospite*, fornisce il prologo alle crude vicende che seguiranno, cominciando a seminare delitti e misfatti sulla strada poi percorsa dai successivi protagonisti. Al centro di tutto c'è Medea, la degna sorella della Pentesilea kleistiana, cui la sorte non concede quei sonni, quegli stati di deliquio che proteggono altre eroine kleistiane nel momento di conoscere il piacere, al modo della fanciulla di basso conio incontrata nella *Brocca rotta*, o dell'aristocratica marchesa di O. Fortunate loro, che subiscono una sorta di fecondazione assistita, senza commettere un peccato esplicito. Medea invece lotta selvaggiamente contro il padre, contro tutte le convenzioni sociali, per legarsi, costi quel che costi, a Giasone, e sono sulla sua bocca le espressioni fatali della necessità di cedere al prorompere delle forze istintuali, libidiche. Ai rimbrotti del genitore, che la richiama a una linea di decoro e di rinuncia, essa risponde "deve piacerti ciò che ti piace" (p. 65), il che poi significa un abbandonarsi alla "brutale forza della natura" (ivi). Noi siamo doppi, c'è un intruso che a un tratto penetra in noi, agisce sfuggendo a un controllo dall'alto, in fondo anche per questo verso Grillparzer costeggia il percorso di Kleist, rintracciato nell'*Anfitrione*, anche qui compare una divinità ostile che usurpa, in Medea, la parte fin lì recitata di onesta principessa ereditaria, posta in deferente attesa del destino che il padre vorrà stabilire per lei. Invece, seguendo Giasone, attratta da quel fascino fatale, Medea si mette per una brutta china, già paventiamo l'esito, che in effetti conosceremo giungendo alla terza parte e conclusiva della trilogia, quella che si intitola propriamente a lei, dato che i suoi casi tragici la riempiono per intero. Giasone arriva, con la sua donna interamente sottomessa, a Corinto, e qui intravede subito il matrimonio di convenienza con Creusa, l'ereditiera del posto, che renderebbe facile e agevole la sua esistenza, e senza scrupoli non esita ad abbandonare l'amante selvaggia che più non gli serve, incurante del fatto che essa tutto abbia sacrificato, ma non tanto a lui quanto al demone profondo di cui è rimasta vittima.

4. INGHILTERRA ROMANTICA

4.1. Da Walpole alla Radcliffe, l'imporsi del romanzo gotico

È giusto ora tornare alla supremazia che nel Settecento abbiamo riconosciuto spettare alla narrativa di ambito inglese, cui si deve l'aver stabilito un saldo nucleo attorno alle ragioni del moderno, ovvero di una narrativa che si misura da vicino con le motivazioni di ordine sociale, mirando a ricavare un ritratto assai veritiero del mondo circostante, e dunque, in sostanza, offrendo i primi parametri di un realismo, poi destinato a riproporsi con più forza e sistematicità nel corso dell'Ottocento. Insomma, i Defoe e Richardson e Fielding e Smollett e Goldsmith costituiscono un solidissimo nucleo di modernità, mentre del resto anche Swift e Sterne offrono varianti di grande momento, e dunque era pur giusto che contro queste certezze anche in Inghilterra si aprisse la faglia dovuta all'irrompere di misteriose ragioni perturbanti. Se insistiamo sulla nozione di moderno, per indicare quel clima compatto di rappresentazione del reale in termini veridici, potremmo riportare l'aprirsi di quelle crepe al nome di un precoce albeggiare del postmoderno, o della contemporaneità, ma ben sapendo quanto nell'origine etimologica il moderno e il contemporaneo si equivalgano. Oppure diciamo che anche l'Inghilterra ebbe la sua stagione di romanticismo, secondo le molte anime che convengono a questo termine più che mai "attaccapanni". E se nell'affrontare questo continente oscuro e

ambiguo abbiamo anteposto l'esame di prodotti dall'ambito tedesco, riscrivendo in qualche misura il *De l'Allemagne* di Madame de Staël, ciò è stato dovuto alla presenza imponente di due grandi figure come quelle di Goethe e di Schiller. In seguito, però, gli altri comprimari messi in campo dalla Germania possono essere considerati equivalenti ai loro colleghi d'oltre Manica. Anzi, se stiamo al primo e più spettacolare di questi filoni di opposizione a un protorealismo moderno settecentesco, spetta di nuovo all'Inghilterra la palma di una precedenza cronologica. Qui, addirittura, abbiamo un frutto da considerarsi prematuro, in quanto nato quando l'imporsi del filone moderno non era ancora pienamente avvenuto: Horace Walpole, i cui dati anagrafici (1717-1797) precedono quelli di Smollett e Goldsmith, come dire che appunto il fronte di una narrativa moderna non si è ancora completamente costituito, in Inghilterra, che già compare un'opera "contro", *Il castello di Otranto* di questo autore, coi limiti di cui resta vittima una sorta di masso erratico, o di opera venuta prima del tempo, quando il gusto del pubblico non si è ancora stancato dell'afflusso di prodotti di altro segno, e non è ancora pronto al rovesciamento del tavolo. Così è infatti, le trame orrorifiche di Walpole peccano di ingenuità, i meccanismi si mostrano allo scoperto, anche se è già avvistata l'Italia come il paese dove appare lecito collocare le infrazioni a quanto richiede un giusto comportamento umano e sociale. Su questo terreno, Walpole non fa che ereditare una lunga tradizione risalente addirittura agli elisabettiani e a Shakespeare, che poi sarà confermata da chi con più sicurezza lo seguirà su quella medesima strada, la Radcliffe. Oppure sarà lecito frequentare una variante anch'essa già consacrata, sostituendo a una cupa Italia soffocata da pratiche religiose bigotte, da foschi monasteri, da assurdi privilegi nobiliari, una Spagna ugualmente estranea alle buone ragioni dei tempi moderni, come farà l'altro grande praticante inglese dell'orrore, il Lewis, e come non avrebbe mai fatto alcuno degli esponenti della linea moderna-realistica, consapevoli che quel ritratto sincero dei loro tempi dovesse ispirarsi alla concretezza di usi e costumi direttamente sperimentati. Già abbiamo visto, invece, come il pur efficace rilancio del picarismo compiuto da Lesage risultasse penalizzato proprio dalla decisione di andare a

operarlo in trasferta, sul corpo vile di una Spagna anch'essa considerata, come l'Italia, luogo di privilegi, di turpitudini da imputarsi all'assolutismo dei regimi politici e al papismo, sfociante negli orridi riti dell'Inquisizione.

In una Puglia dai lineamenti del tutto vaghi siede un principe usurpatore, Manfredi, che si dà a ogni sopruso quanto a regime autoritario, concedendosi anche ad amori extraconiugali in direzione di una trepida e casta fanciulla, fino a disputarla al figlio Corrado. Ma certo il Walpole non ha nessuna finezza, nell'indagare su una materia che si presterebbe a qualche ricognizione nell'inconscio. A quel banchetto fosco, per totale assenza di lumi della ragione, si asside un convitato di pietra, sotto l'aspetto letterale di un elmo gigantesco, strappato alla statua di Alfonso il Buono, che era stato invece il signore benevolo di quella terra, prima che venisse schiacciata dal potere dispotico dell'usurpatore. E da quell'elmo spropositato balza fuori un giovane, Teodoro, che sembrerebbe nudo e disarmato, ma che invece va crescendo man mano di grado e di forza, fino ad apparire il vero oppositore del tiranno, ed erede legittimo del ducato, e dunque degno di impalmare Isabella, la donna che in definitiva risulta come il premio dato in palio al vincitore della disputa in quell'agone selvaggio, invano concupita dal despota Manfredi. Quando a difendere l'integrità fisica e spirituale della bella fanciulla non riesce Teodoro, che resta continuamente vittima di imprigionamenti e di persecuzioni, provvede un cavaliere in incognito, che poi si scoprirà essere il padre della fanciulla, naturalmente nobile di alta e antica prosapia. Un motivo, questo, in cui Walpole, da anticipatore qual è, precede anche spunti analoghi poi ripresi dal cultore più autorizzato del romanzesco allo stato puro, Walter Scott. Nel complesso però si conferma il diletterismo di cui resta vittima questo primo autore di una stagione postmoderna inglese, efficace nel cogliere taluni dei motivi di trama su cui si giocheranno gli esiti futuri di quel filone, ma in modi scuciti, provvisori, macchinosi.

Ben altrimenti calzante e conseguente appare al confronto il passo di Ann Radcliffe, forse proprio in quanto i suoi dati anagrafici la fanno entrare in lizza al momento giusto (1764-1823), quando cioè i lettori inglesi e di tutta l'Europa hanno fatto a tempo a saziarsi della prima fase di un realismo

moderno, pur non ancora fornito in dosi massicce, e vogliono essere solleticati da una merce rivolta altrove, a compiere i quattro proverbiali passi nel delirio, nel mistero. Questi sono anche i territori appartenenti alla fascia detta del romanzo nero o gotico, di cui appunto la Radcliffe offre il miglior prodotto, col suo *Confessionale dei penitenti neri*, non per nulla intitolato anche *L'Italiano*, nel che risulta un'eredità dall'impostazione alla Walpole, e la solita precauzione di salvare le oneste sponde del proprio paese da quel levarsi di fantasmi e orrori e sopraffazioni, che si addicono a una regione lontana, non raggiunta dai lumi della ragione. Anche qui non può mancare il motivo della fanciulla di intemerati costumi, ma di origini sociali apparentemente modeste, anche se, sul finire della trama, scatterà una inevitabile agnizione capace di innalzarla nella scala sociale. Al momento, essa è amata alla follia da Vincenzo Vivaldi, che viceversa appartiene a una delle migliori famiglie del Regno di Napoli. Se questa vicenda si attenesse ai parametri della modernità, i due amanti dovrebbero lottare soltanto contro i pregiudizi sociali dell'epoca, scontrandosi col veto irremissibile dei parenti di lui, e soprattutto di una madre tirannica. Di conseguenza, ai due "promessi sposi", sempre secondo il decorso di specie verosimile-moderna, si aprirebbe la possibilità della fuga, ma col rischio, per lei, di fare la fine di Manon Lescaut, o addirittura della sventurata Clarissa. Ma qui siamo in regime nero o dell'orrore, e dunque i genitori di Vivaldi, invece di intervenire scopertamente chiedendo l'aiuto dei poteri forti, si valgono dell'intervento di un personaggio satanico, padre Schedoni, già conte di Marinella, sul cui passato gravano ombre spaventose. Noi italiani, quasi chiamati in causa dal sottotitolo dell'opera, da questo momento in poi siamo particolarmente interessati, in quanto la Radcliffe concepisce un meccanismo che poi verrà ricalcato passo passo dal nostro Manzoni, ben attento però a togliere alla vicenda i lati orrorifici e dannati, facendola rientrare nei parametri di un realismo verosimile di specie moderna. Si giudichi appunto dai casi sapientemente innescati in questo romanzo: per impedire la mala unione tra i due giovani, non si trova nulla di meglio che rinchiudere Elena in un convento, contro la sua volontà, il che però le dà modo di incontrare una nobile badessa, Olivia, la quale poi, attraverso i colpi di scena del romanzesco e i

meccanismi dell'agnizione, risulterà esserne la madre naturale. Ma quel rifugio temporaneo tra le mura di un convento appare soluzione debole di fronte alla malvagità dello Schedoni. In effetti il solerte Vincenzo si sta muovendo, con un fido scudiero a fianco, per raggiungere l'amata nel luogo di prigionia, e dunque la fuga dei due innamorati è solo temporaneamente rinviata. Occorre allora procedere con le maniere forti, rapire dal convento la fanciulla, e qui siamo davvero all'anticipazione delle strategie manzoniane, per andare a relegarla in un luogo abbandonato, in riva al mare, che è anche lo scannatoio di cui si vale lo sciagurato monaco, chiaro anticipatore dell'Innominato manzoniano. A dire il vero, qui le strade del racconto horrorifico e del buon realismo si separano, in quanto, tornando al versante della Radcliffe, il monaco vuole andare fino in fondo, sopprimere la debole creatura nelle sue mani, in modo da scongiurare per sempre l'ipotesi di un suo matrimonio con l'alto partito partenopeo. L'Innominato, invece, ha solo il compito di rapire la fanciulla per poi consegnarla alle voglie di don Rodrigo. Comunque, abbiamo anche qui la notte d'angoscia della rapita, immersa nelle tenebre di una stanza sconosciuta, in tremebonda attesa di un ignoto destino. E c'è pure la notte di dubbi provata dal suo carceriere, non certo sottoposto ai fini tormenti d'anima dell'Innominato, ma scosso da un forte motivo di trama, del tutto pertinente al repertorio del romanzesco allo stato puro. Lo Schedoni non avrebbe alcuna remora a uccidere con le sue mani la prigioniera, visto che a ciò si rifiuta un suo scherano, intimorito dall'innocenza della vittima destinata, sennonché scorge in lei dei segni che gliela fanno "riconoscere" come sua possibile figlia naturale. Da qui il pentimento, e il rinvio dell'assassinio crudele. Scampata dal pericolo immediato e incalzante, non per questo Elena può realizzare subito il sogno d'amore col nobile Vincenzo, in quanto la Radcliffe fa entrare nella catena delle sciagure un altro elemento caro a questa tematica tenebrosa, una Sacra Inquisizione in cui si condensano tutti i reati papisti che la cultura de protestantesimo faceva gravare sui paesi cattolici e latini, come appunto l'Italia e la Spagna. Ma la Radcliffe pilota abilmente la sua storia nera verso un lieto fine, liberando perfino l'innocente Elena dalla macchia involontaria di essere figlia naturale del suo assassino potenziale, il quale non le è per

nulla padre: la figlioletta che il malvagio frate aveva creduto di riconoscere in lei, in realtà era perita in fasce, ed Elena è figlia di un fratello che nel suo turpe passato il monaco maledetto aveva mandato a morte. Egli, dunque, non è degno di alcuna compassione e riscatto, in questo del tutto diverso dal ritratto a posteriori, ma deviato verso ben altri esiti, che ne trarrà il Manzoni, nel delineare la figura dell'Innominato. Il padre di Vincenzo ha una resipiscenza finale, e libera il figlio dalle segrete dell'Inquisizione, anche perché frattanto è morta la sua implacabile consorte, che era stata la più rigida garante dei privilegi di casta, pertanto le due colombelle possono convolare a giuste nozze, i buoni trionfano, i cattivi finiscono male. Ma a questo prevedibile esito si giunge attraverso una stringente sequela di rischi e ostacoli a catena, ben impaginata dalla Radcliffe, che in definitiva ha steso un perfetto modello di questo filone nero, ben congegnato e scorrevole, benché privo di sottofondi psichici di qualche profondità.

4.2. Lewis, una marcia in più nell'orrore

Un limite del genere non vale invece nel caso del *Monaco* di Matthew G. Lewis (1775-1818), che si pone come contraltare del tedesco Hoffmann, vincendo il confronto per maggiore determinazione e consequenzialità e intensità, in quanto sa eleggere il “divino marchese” Sade come suo termine di riferimento, laddove le nequizie del suo corrispondente, il Medardo dell'*Elisir del diavolo*, appaiono più incerte e scucite nelle loro motivazioni. E dunque in un confronto condotto su questo piano la narrativa inglese ritrova il suo primato, perfino sulla nuova concorrente, la produzione tedesca scesa in campo a sfidarla, assieme alla francese. Peraltro, anche quest'ultima è presente, in quanto le teorie di Sade devono assolutamente entrare in gioco, per una corretta valutazione del *Monaco* di

Lewis, con una divisione delle parti: l'inglese non ha certo, né vuole avere, la lucidità estremista del francese nell'esaltare le forze libidiche dell'eros, anzi, procede a un atto *ethically correct* di condanna assoluta, ma intanto il monaco in questione offre un'applicazione esemplare di quanto succede in un essere umano che cada per intero in balia delle pulsioni di eros-thantos, con la forza, la perspicuità narrativa che mancano invece nelle narrazioni di Sade, troppo sottomesse al "come volevasi dimostrare" del racconto filosofico a tesi.

C'è molto di comune, tra la prova di Lewis e quelle di Walpole e Radcliffe che l'avevano preceduta, anche se in questo caso all'ambiente italiano si sostituisce quello spagnolo, sempre secondo la tattica ipocrita di collocare i fatti più turpi e privi del lume di ragione in paesi latini e cattolici. L'autore mette in campo due coppie di amanti, la bella Antonia, nobile decaduta, assistita da una madre malata e assai ansiosa circa il futuro di lei, nel caso che la debba lasciare sola in questo mondo perverso. Della deliziosa fanciulla si innamora un nobile per bene, Lorenzo Christoval, pronto a superare le solite barriere di censo e di casta per realizzare la bramata unione, fidando nell'appoggio di un amico del cuore, nobile come lui, Raimondo de Las Cisternas, che gli è legato anche per il fatto di amarne appassionatamente la sorella, Agnese. A questo punto, Lewis ha l'abilità di raccogliere molte eredità. Agnese è stata costretta dai genitori al convento, col che rasentiamo l'efficace dossier steso a suo tempo da Diderot, che però rispettava, nel denunciare gli abusi sulle giovani obbligate con la forza a monacarsi, una chiave di impronta realista, fornendo appunto una cruda documentazione di una orrida piaga sociale dei suoi tempi. Lewis, invece, interviene a complicare, ad appesantire i toni. Agnese si fa sorprendere in colpa, porta addirittura in seno il frutto di un concepimento, il che provoca le ire di una badessa persecutrice, che la imprigiona nel fondo di una segreta, condannandola a partorire in solitudine il figlio della colpa, che le morirà tra le braccia per mancanza di cure e di alimenti. Il povero amante deluso, Raimondo, la ritroverà alla fine, ma quasi allo stato di mummia rinsecchita, irriconoscibile.

Però il vero protagonista e anima dannata della vicenda è il monaco del titolo, Ambrosio, che a tutta prima si presenta col volto più edificante che si possa immaginare, è predicatore

eletto di quella comunità, il pubblico di ogni classe sociale fa a pugni per andare ad ascoltare i suoi sermoni, attorno a lui aleggia il clima tipico di una proclamazione del tipo “santo subito”. Ma qui interviene la dottrina del divino marchese: su Ambrogio, come su ciascuno di noi, preme la carica selvaggia di eros-libido, pronta a farsi strada a ogni costo. Se si vuole tradurre questa formula energetica secondo i parametri che convengono al filone nero, possiamo considerare la pulsione erotica che preme in noi al pari di un intervento dall'esterno di Satana, del diavolo in persona. Beninteso Sade non sarebbe d'accordo, in quanto la sua missione ideologica consisteva proprio nel riportare questo ipotetico lato perverso della nostra personalità al ruolo centrale, accettabile, del tutto positivo che gli compete. Ma qui, in una versione conveniente al filone nero, appare logico che sia il diavolo stesso a tentare il bravo religioso, assumendo le opportune sembianze della tentazione carnale. Infatti accanto ad Ambrogio c'è un correligionario in apparenza umile e fedele, Rosario, che però a un tratto getta la maschera, mostrando che sotto la stinta e neutra tonaca del povero novizio stanno le forme assolutamente seduttrici di una donna, Matilda, nel pieno del *sex appeal*, soprattutto sotto aspetto di una mammella prorompente fuori dall'abito monacale. La seduzione è irresistibile, per chi come Ambrosio si è inflitto fin lì le maggiori rimozioni di ordine sessuale. Egli si dà a coltivare fino in fondo quella relazione erotica, che gli si offre comoda, calda, suadente, nelle segrete celle del convento, abbinata anche alle astuzie della giovane, che da quel momento lo guida autoritariamente nelle pieghe di una vita doppia, divisa tra l'apparente santità di condotta, e invece l'abbandono a pratiche sessuali sempre più assorbenti. C'è un episodio culminante che vede il candidato alla santità venir punto da un'aspide, portatrice di un veleno mortale, ma Rosario-Matilda è pronta a intervenire in aiuto, a succhiare il sangue, e con esso il veleno, realizzando in pieno la coincidenza di eros e *thanatos*, fino a morire lei stessa. Con l'aiuto della potenza delle tenebre, però, riesce a rivivere, e da quel momento è un'ottima riserva di carne a disposizione del frate, per la sua esistenza a doppio binario, di un irreprensibile predicatore di giorno, che di notte si concede a selvaggi accoppiamenti con quella preda interamente sua. Ma la perfida e astuta Matilda sa bene che dei

piaceri della carne, concessi da una sola persona, ci si sazia ben presto, e quindi è quasi lieta quando vede che la libidine di Ambrosio si riversa su Antonia, meditando oscure trame per giungere a godere di lei. Infatti il monaco, nella sua apparente santità, riesce a farsi accogliere come confessore privato entro le mura dove Antonia e la madre conducono la loro esistenza modesta e appartata. Ma ormai Ambrosio non esita più di fronte a nessun passo estremo: Sade, alle sue spalle, spinge, approva, autorizza, ed ecco dunque che egli giunge a far morire la madre e a violentare Antonia, e poi a imprigionarla nelle segrete del convento, e finalmente a ucciderla, quando si sente scoperto e ormai inseguito dai confratelli, che ne stanno riconoscendo tutta la nequizia. Ma ecco il colpo di scena finale, l'agnizione di segno più perverso che si possa concepire: Ambrosio capisce di essere figlio di quell'Elvira che ha messo a morte, e dunque fratello di Antonia, su cui quindi ha commesso il peggior dei crimini incestuosi, accoppiandosi con lei, e in seguito sopprimendola. Sade, ancora una volta, approverebbe nell'ombra, e anzi vorrebbe che i crimini di Ambrosio fossero additati come esemplari, degni di essere seguiti da ciascuno di noi. Il piacere deve dominare sovrano, fino a infliggere la morte, o a non temere i congiungimenti incestuosi. Solo che, da narratore-filosofo, Sade non è riuscito a mettere a punto macchine narrative così efficaci e stringenti, come questa apprestata da un suo meno acclamato seguace. Ritornando ai casi di Ambrosio, lo troviamo sottoposto a un inevitabile processo presso la Sacra Inquisizione, assieme alla complice Matilda. Ma qui si verifica una interessante biforcazione di condotte: infatti la donna, per evitare la tortura, confessa tutti i crimini compiuti col correligionario-amante, mentre lui, anima dannata fino in fondo, si mostra capace di resistere a quegli atroci supplizi, e infine, pur di salvarsi, stringe un patto con il diavolo, mette in gioco la sua anima eterna in cambio di un'uscita dal carcere, di una cessazione dei tormenti e delle pene fisiche. Ma il diavolo, al solito, non sta ai patti, e il malcapitato Ambrosio viene innalzato nei cieli, quindi gettato in basso, a sfracellarsi al suolo. C'è però in lui un'autentica grandezza, per la forza stessa di questa sua attitudine a fare il male, senza alcun pentimento. Ambrosio è un Prometeo nell'ordine della nuova dottrina enunciata da Sade, e in fondo

dimostra perfino una maggiore coerenza di comportamento rispetto al *Faust* goethiano.

4.3. Beckford, o il piacere della pura affabulazione fantastica

La nostra ricognizione dei contributi inglesi alla letteratura dell'orrore e del fantastico non è ancora terminata. Resta da dire di un'operetta del tutto appartata, il *Vathek* steso da William Beckford (1759-1844), in lingua francese, il che sta a testimoniare un dato di fondo, che i modelli cui questo eccentrico aristocratico d'oltre Manica si ispira non stanno tra i suoi connazionali, egli viene dai prodotti esotici, su cui giocherellava Voltaire, come *divertissements* assolutamente sganciati da ogni preoccupazione di verosimiglianza, di una qualche corrispondenza con dati psicologici e comportamentali accettabili. Solo che Voltaire, e poi Sade, erano mossi da una preoccupazione filosofica, da un gigantesco “come volevasi dimostrare”, e dunque quelle loro pazze, disincarnate acrobazie erano fatte per rafforzare gravi e pensosi teoremi dottrinali, laddove Beckford è completamente esente da preoccupazioni di questo genere, e dunque in lui l'operazione di svuotamento delle sue marionette da qualsiasi contenuto psichico e capacità di reazione morale, o più ancora umana *tout court*, è totale. Egli ci offre delle icone magre, abbandonate al puro piacere della sagomatura rapida, capricciosa, che lo fanno entrare in gara più con i suoi compatrioti attivi in campo artistico che con quelli interessati alla scrittura su pagina. In fondo, vale per lui il termine di “arabesco”, con cui a quel tempo si designavano proprio gli squisiti frutti nell'astrazione cui si potevano dare i rappresentanti della cultura araba, per il fatto di essere votati all'iconoclastia. Ebbene, anche per Beckford si potrebbe parlare

di un'iconoclastia applicata al materiale umano, di un'incapacità di parlarci di persone minimamente capaci di provare dolore o qualsivoglia altra affezione psichica. Questo Vathek, puro concentrato di arbitrio, di efferatezza nel concepire per mero piacere i più spaventosi delitti, è un erede di Maometto, ma assolutamente tralignante rispetto al capostipite. Se ne sta in una capitale del mondo arabo, Samarah, di assoluta fantasia, dove innalza palazzi superbi, o giardini incantati, tracciati dall'autore con mano leggera così da ricordare i profili ugualmente incantati, le architetture aree del connazionale John Martin, magari nel culto delle teorie del sublime enunciate da un altro inglese, Edmund Burke. Entro questi scenari sospesi, irreali, tramati di vuoto, Vathek esercita le sue infinite crudeltà, sostenuto a oltranza da una madre anch'essa irresponsabile, interamente succube della supremazia da riconoscersi a quel suo primogenito capriccioso, pronto a fare strage di concubine, di eunuchi, di sudditi che pure tenterebbero di rimanergli devoti per senso del dovere e fedeltà dinastica e religiosa. In questo palcoscenico già di per se stesso così crudele e perverso, si immette uno strano personaggio, incarnazione di un Satana crudele, che si esibisce agli occhi incuriositi del sovrano in trasformismi a ruota libera, fra l'altro mutandosi in una palla che rotola via, oppure mulinando una sciabola che funziona quasi da apparato pubblicitario costellato da tanti bulbi elettrici scorrenti, visto che vi si formano versetti del Corano via via cangianti. Ma di sicuro da quella sinistra apparizione escono prescrizioni che consigliano il male, come per esempio quello estremo di concedergli il sacrificio di cinquanta bambini, i più belli nati tra i cortigiani di quel sovrano sfrontato. Il quale tante ne fa, che alla fine deve darsi alla fuga, ma con un corteo enorme, per soddisfare al suo infinito appetito, sia di cibo che di sesso, e comincia così una trasmigrazione tra siti desertici, foreste incantate, montagne elevate. Il tutto pur sempre nel segno dell'astrazione, dell'artificio più dichiarato, ed è proprio in tal senso che le imprese di Vathek possono vantarsi di non essere cadute invano: forse qualche ricordo ne trarrà Byron, e tanto artificio, tanta impassibile ferocia, giustificata dalla lontananza di geografia e di civiltà, eserciterà un forte impatto sul Flaubert di *Salammbô*, e più in là ancora su certi esercizi dadaisti, cui non

fu insensibile neppure Kafka. Insomma, dovunque si rialzerà la bandiera di una invenzione fine a se stessa, orgogliosa e compiaciuta della propria gratuità, là ci dovrà essere un posticino per ricordare Vathek e le sue mirabolanti, sadiche, scritteriate avventure.

4.4. Austen, la donna prende in mano il proprio destino

Ma infine anche l'Inghilterra dà i suoi frutti più maturi, a questa congiuntura genericamente definibile nel nome del romanticismo. Jane Austen e Byron, ciascuno a suo modo, riprendono le fini analisi coscienziali già impostate da Goethe, mentre Walter Scott strappa a Schiller il primato nel filone di un romanticismo inteso alla lettera, a livello tematico. Se queste grandi firme anglosassoni nel nostro esame vengono dopo i due apripista tedeschi, lo si deve a questioni anagrafiche, per quella generazione o più di ritardo che presentano rispetto agli iniziatori germanici. Jane Austen (1775-1817), poi, gode anche della capacità di proiettare la sua ombra sulle eredi che avrà in piena età contemporanea, Virginia Woolf, per il primo Novecento, Nathalie Sarraute, con la sua sottoconversazione, per il secondo Novecento. Certo, riesce un po' difficile iscrivere la Austen nella categoria, pur così diffusa e salutata dal successo in quell'alba del contemporaneo, di una sorta di wertherismo. Le sue eroine, a differenza del loro collega capostipite nell'inalberare atteggiamenti di quel genere, non conoscono l'atto del suicidio, il che può valere per l'intera condizione della donna – conosceremo più avanti i suicidi dolorosi di Emma Bovary e di Anna Karenina, ma solo perché contro di esse si parerà una dura muraglia di costrizioni sociali, di impedimenti materiali,

prima ancora che psicologici. Non c'è nessuna donna, nelle vicende narrative dei due secoli, che si sopprima per la difficoltà di vivere, per la constatazione di una sua diversità radicale rispetto al destino dei normali. Anzi, i romanzi della Austen che andiamo a esaminare si chiudono tutti con un *happy end*, il che però non toglie che le protagoniste si facciano sostenitrici di indagini sottili, capaci di perforare ogni corazza di perbenismo. In fondo, esse dichiarano una lotta a oltranza contro i vari pregiudizi, di ordine economico, di classe sociale, di convenienza e interesse, pienamente regnanti in età moderna. Se in queste campionesse di una libertà di pensiero e di sentimenti compare l'orgoglio, altro vocabolo cruciale nell'endiadi costituente il titolo del capolavoro della nostra scrittrice, ciò è proprio nel sostenere la loro diversità, libertà, audacia di giudizio, contro tutto quanto sia già stato stabilito e imposto in precedenza. E nel combattere questa loro battaglia, le protagoniste della Austen godono della piena solidarietà dell'autrice. Per carità, non si riporti una asserzione del genere nei limiti di un puro e semplice riflesso autobiografico, anche se questo ci fu, senza dubbio. È difficile trovare una scrittrice in cui, più che nel caso della Austen, le circostanze di vita, di conduzione della propria esistenza si identifichino con quelle prestate ai suoi personaggi principali. Ma al di là del travaso materiale di situazioni e vicende, conta una sostanziale coincidenza a livello mentale, per cui nel caso della Austen sparisce la distanza tradizionale tra l'autore e i suoi personaggi, destinati anche a esserne le prime vittime: l'autore non si chiama fuori, anzi, solidarizza in pieno con le sue proiezioni, fa causa comune con esse. Non c'è insomma, nelle opere della Austen, un autore onnisciente, un dio impassibile della creazione, che stia a vedere dall'alto che cosa succede nell'angosciosa ribalta umana, gratificando magari i personaggi di una certa compassione, ma senza togliere una barriera, tra sé e loro, che gli impedisce di scendere e di agire sullo stesso piano. Un Defoe, un Richardson, erano già stati pieni di comprensione per le varie Moll Flanders e Lady Roxana e Pamela e Clarissa, e lo stesso si dica per il francese Marivaux nei confronti della sua Marianna. Ma non si poteva andare oltre, non era nei loro diritti e poteri allentare la maglia di contenzione che si stringeva sulle loro creature fino a

soffocarle. In fondo, essi erano come gli avidi spettatori che assistono dall'alto a un combattimento di animali su questa feroce tribuna mondana, magari augurandosi che i malcapitati riescano a cavarsela, ma senza poter porgere loro armi salvifiche. Ciascuno per sé, e il Dio autore per tutti, relegato nel suo cantuccio manzoniano senza facoltà di interventi diretti. Viceversa le varie protagoniste dei romanzi della Austen ricevono da lei per delega uno sguardo capace di andare a fondo, non sussiste più alcun divario tra la metanarrazione, coi suoi privilegi, con la sua superiorità conoscitiva, e gli interventi che si rendono possibili sul campo alle protagoniste, portatrici di una piena delega ricevuta da chi le ha progettate.

Questo travaso di ragioni, dall'angolo protetto dell'autore al personaggio in lizza, è reso possibile proprio dalle circostanze biografiche che la scrittrice si affretta a trasmettere alle sue protagoniste, che sono come lei giovani donne di bella presenza, di retto sentire, con una certa sicurezza economica alle spalle, e dunque non costrette a gettarsi febbrilmente alla ricerca di un marito a ogni costo, per scongiurare il triste destino dello zitellaggio. Un altro dato strutturale che compare invariabilmente nei romanzi della Austen sta in quei magici duetti che vi nascono, in quanto eroine di tal fatta, decise a combattere i comuni pregiudizi e a manifestare l'orgoglio insito in un tale atto di coraggio, si vedono affiancate, invariabilmente, da campioni al maschile di quello stesso libero abito mentale. Per lungo tratto queste anime elette restano separate da incomprensioni, resistenze, ostacoli, ma poi si compie il clic che le porta a riconoscere la loro reciproca affinità spirituale e a stringere un nodo d'affetto, per continuare insieme nella lotta contro i pregiudizi dominanti attorno a loro.

Posto questo parallelogramma delle forze in gioco in ognuno dei romanzi della Austen, andiamo a vedere da vicino come esso si concretizzi in ciascun caso. Si dice che il primo romanzo a essere composto sia stato *L'abbazia di Northanger*, realizzazione assolutamente notevole, da scrittrice non certo principiante ma già matura e sicura, in quanto l'eroina di turno, che qui si chiama Caterina Morland, denuncia pure un buon grado di intellettualità, come sarà per tutte le sue successive compagne di ventura, nel che, beninteso, è lecito

vedere l'ennesima corrispondenza autobiografica. La Morland-Austen si dichiara appassionata lettrice di quella forma d'arte allora ipocritamente svalutata, ma in realtà amata e coltivata da tanti, che era il romanzo, prodotto considerato facile, ozioso, da lasciare tutt'al più a un pubblico femminile. Ebbene, la nostra indefessa cultrice di questo genere intraprende proprio la sua prima lotta contro i pregiudizi dell'epoca assumendo una difesa d'ufficio del genere deprezzato. Ed è tanta la generosità e la larghezza mentale con cui la Austen scende in campo a tutela dell'oggetto romanzo, da prendere inizialmente le difese di un modello del tutto contrario a quello cui andrà la sua scelta convinta: essa insomma inizia concedendo l'onore delle armi al filone allora di moda, appunto il filone del romanzo nero o gotico. Se si vuole, Caterina si comporta come un don Chisciotte in sedicesimo, capace di mostrarsi maniacalmente devoto a un genere, il cavalleresco, nel momento in cui questo stava scadendo di attualità, sconfitto da istanze più nuove e pressanti. Ma Caterina non ha ancora ben chiaro di essere lei stessa portatrice di quel nuovo ordine di motivazioni, e dunque vorrebbe vedersi immersa in una vicenda fosca e tormentosa, dai segreti inconfessabili, sul tipo di quelle che venivano composte con tanta abilità dalla Radcliffe. Ma è ora di cambiare registro, di riconoscere che nell'Inghilterra tra i due secoli certe vicende non possono trovare posto, la società del tempo presenta tutt'al più meschini conflitti, modeste questioni di ascesa sociale, in una dilagante Inghilterra rurale. E la nostra Morland scaturisce proprio da questo diffuso e omogeneo contesto sociale, avendo bravi ma modesti genitori alle spalle, trepidanti per il suo avvenire. È regola che nell'organigramma di ogni romanzo della Austen entrino pure alcuni parenti propiziatori, nei quali già si potrebbe cogliere un anticipo del provvido e assistenziale Pickwick, poi così operoso e munifico, nelle trame successive elaborate da Dickens. Si ha insomma a che fare con brave coppie di parenti o amici che si prendono a cuore le sorti delle semplici ragazze di campagna, tentando di introdurle nella buona società, proteggendole dal compiere fatali passi falsi o dal cadere vittime di qualche *mésalliance*. Di fronte a questi piatti sfondi di pigra vita provinciale si parano due paradisi, lontani ma non del tutto inaccessibili, una Londra già

abbastanza rivestita del ruolo di metropoli divorante, e la stazione termale di Bath, luogo di ritrovo per tutte le famiglie altolocate, ma dove affluiscono anche i *parvenus*, gli arrampicatori sociali. La nostra schietta Caterina non appartiene certo a queste categorie equivocate, anche se in fondo pure su di lei non manca di premere la molla dell'ascesa sociale, nonché l'aspirazione a un giusto matrimonio, purché non risponda a volgari criteri di convenienza. In fondo, possiamo scoprire una parentela a distanza tra la Austen e il prossimo emergere di Stendhal in Francia, in quanto per entrambi l'amore non deve essere un fatto di routine, o un mero incapricciamento dei sensi, o una combinazione d'affari. Ci vuole una chiamata, una scossa, esattamente come quella che Caterina prova nel corso di un ballo sociale, evento culminante nella stagione mondana di Bath, quando incontra Henry Tilney, avviato a una carriera ecclesiastica (che, sia ben chiaro, nel mondo protestante e riformato corrisponde a una qualsiasi carriera di solido professionista, non equiparabile al sacerdozio cattolico). È subito la fiamma, la chiamata, ma il copione seguito dalla Austen vuole che si frapponga qualche ostacolo, che la piena intesa tra i due tardi a venire. Qui l'intralcio è dato da una coppia di amici di famiglia, i Thorpe, fratelli tra loro: Isabella, che appartiene alla categoria delle intriganti, delle ipocrite, nonostante l'apparenza di intensa e disinteressata amicizia con cui si presenta, e il grossolano fratello di lei, John Thorpe, nei cui confronti la nostra autrice si rivela già in possesso di una mano sicura, abile nel presentarci un carattere presuntuoso, superficiale, pronto a prendere per valide le sue più avventate supposizioni. Infatti questo essere impastato di volgarità si persuade velleitariamente che Caterina, la nostra intrepida e limpida eroina, debba cadere tra le sue braccia, e usa mezzucci indegni per mandare a monte gli incontri di lei con l'anima gemella Henry. Le protagoniste della Austen, sostenute dal loro alto grado di consapevolezza, di maturità di giudizio, sanno attendere, stanno alla finestra studiando il corso degli eventi. Non così gli esseri mediocri ai loro fianchi, e infatti le sorelle o i fratelli delle eroine di turno cadono in varie trappole sentimentali, per esempio il fratello di Caterina, James, stringe un rapporto con Isabella Thorpe che gli darà tante amarezze, vista la poca sincerità di lei e le sue

ambizioni di ascesa sociale, che le sembrano meglio affidate se riposte in un fratello del limpido Henry, il capitano Frederick. Insomma, attorno agli esseri portatori dello sguardo disincantato e acutamente critico che loro affida l'autrice, si svolge quella che Thackeray chiamerà poi la fiera delle vanità, cui la coppia degli eletti assiste allibita, commossa, sconcertata, cercando di dare consigli, di frenare i passi falsi. Ma abbiamo lasciato in sospeso il capitolo dell'interferenza, in queste vicende perfino troppo umane e quotidiane, dell'altro filone, dedito invece a coltivare il *noir*. Caterina tocca il cielo col dito quando viene invitata nella dimora gentilizia del suo amato Henry, cioè appunto all'abbazia di Northanger figurante nel titolo, invito che le giunge addirittura dal *pater familias*, pieno di sé e dei suoi privilegi. E là, da don Chisciotte in gonnella, la nostra Caterina insegue i mulini a vento di una possibile vicenda dell'orrore. Che fine ha fatto la *mater familias*? Possibile che sia morta d'un tratto, senza lasciare tracce di sé? Quali orridi segreti contengono certe cassepanche, certi cofanetti che ingombrano le stanze, e perché vige il divieto assoluto di accedere in alcune zone della dimora? Per quale motivo a un tratto il baronetto padrone di casa, e padre dell'amato, la manda via in malo modo, forse lo turba l'inchiesta accanita promossa da quella detective improvvisata penetrata nelle mura domestiche? Ma la Austen non tarda a riscattare la sua portavoce da quegli stupidi errori, a far virare la vicenda sul retto sentiero, quale si addice a una narrazione in termini di attualità. A guarirla dall'incredibile sbaglio pensa l'altro portavoce dell'autrice, il limpido Henry, che in definitiva tira le orecchie a Caterina. No, certe cose non succedono in un'Inghilterra illuminata e retta da leggi avvedute, semmai trovano posto in paesi lontani e arretrati quali appunto l'Italia e la Spagna. La ripulsa voluta dal tirannico padrone di casa si spiega con la logica molto volgare dell'interesse economico: egli, a torto, aveva ritenuto che Caterina fosse un buon partito, dal lato del censo, per il suo Henry, da qui l'invito in apparenza così generoso. Avendo saputo della condizione modesta della fanciulla, egli aveva deciso di rompere quella relazione sconveniente. Altro che spettri dell'orrore, qui domina già la ragione massimamente moderna, prebalzacchiana, dell'interesse economico. Caterina ritorna triste nella casetta

dei genitori, ma l'intrepido cavaliere, che come lei è pronto a sfidare i pregiudizi della comunità, giunge a recuperarla, violando il veto paterno. E dunque è possibile una terza via, addio al ciarpame della novella gotica, ormai vieta, ma i cuori intrepidi sappiano reagire anche al premere incalzante delle leggi della roba e dell'avidio possesso di beni materiali.

Siamo così in grado di affrontare il capolavoro assoluto della Austen, *Orgoglio e pregiudizio*, ma non si può dire che vi compaiano elementi diversi o più profondi, rispetto all'opera precedente, in cui l'autrice aveva già messo a punto un organigramma perfettamente rispondente alle sue esigenze, che le sarà possibile riprendere in tante varianti successive, dove cambierà, di volta in volta, la quantità degli ingredienti fatti intervenire, ma non il criterio combinatorio complessivo. Ne vengono pertanto prodotti ogni volta eccellenti, differenti tra loro solo per scarti quantitativi, ma tutti ricchi di felici invenzioni. L'ammiraglia di questa squadra, *Orgoglio e pregiudizio*, lo è prima di tutto proprio per questioni numeriche: qui, infatti, attorno all'eroina, Lizzy, compaiono ben altre quattro sorelle, come dire che l'autrice mette sul tavolo un vasto materiale umano che le consente di saggiare esiti diversi, secondo le tipologie che a quei tempi si presentavano alle giovani di buona famiglia ma di scarsi mezzi nell'affrontare la lotta per giungere al matrimonio. Qui, certo, la scrittrice ha la mano felice su ogni aspetto della trama. Straordinaria, per esempio, è la coppia dei genitori. Lui, Mr Bennet, è un convincente esempio di tolleranza, di distacco ironico dalla fiera della vanità, degno padre di quella perfetta campionessa di auto ed eteroanalisi dei costumi che sarà Lizzy. La madre invece è donna volgare, ma non spregevole, accecata dal desiderio di dare alle figlie un solido sbocco coniugale, giustamente invidiosa di quanto combinano, su quel medesimo fronte, le altre madri a lei simili in censo. Si aggiunga che l'innamoramento, vicenda primaria nelle trame della Austen, vera manifestazione di grazia redentrice, segno di chiamata a una missione di alta umanità, qui tarda a manifestarsi, ovvero si presenta in panni mascherati. Lizzy è campionessa, nel senso più pieno, di quelle virtù dissacratrici dei pregiudizi altrui, cioè di quel wertherismo al femminile che l'autrice suole affidare alle sue portavoci assunte nelle varie vicende. Ma lui, l'altro, il

cavaliere parimenti eletto a sostenere un ugual peso, a congiungersi con la donna nei cieli dell'autodeterminazione, si mostra dapprima con un volto perfino opposto: è l'orgoglioso, altero, scostante baronetto Darcy, che appare proteso a giudicare il prossimo non certo nel nome della tolleranza, bensì dei valori più supinamente ligi all'ordine sociale; egli, insomma, appare come un perfetto campione di orgoglio, di prosopopea nobiliare. Così almeno lo interpreta Lizzy, quando questo personaggio di alto profilo si degna di fare la sua comparsa nella comunità paesana in cui la famiglia Bennet conduce la sua tranquilla esistenza. Egli compare a un ballo, ma non tenta neppure di nascondere il disprezzo con cui si muove in quella compagnia rurale di basso livello. Fin dall'inizio i due si scambiano stoccate, dispute linguistiche taglienti, nel segno di una cordiale reciproca ripulsa. A dire il vero, è più lei a respingere, con sdegno, la protervia del giovin signore, mentre questi si rivela da subito colpito, se non altro per quei lieviti di resistenza e di protesta che si levano dalla giovane, non intimidita dai fasti nobiliari da lui ostentati. Il gelido baronetto sembra comunque insistere nel recitare una parte al negativo, di stretta chiusura nei pregiudizi, al punto da far rompere un fidanzamento già delineato tra un suo amico del cuore e Jane, una delle sorelle di Lizzy, timida, modesta, una Pamela rassegnata al suo destino, quale che sia.

Intanto, la nostra narratrice non cessa dal tratteggiare un quadro esatto della realtà sociale di quei tempi e di quel contesto, come volevano le regole della narrativa moderna. La piccola comunità rurale è turbata dall'arrivo della truppa, con tanti ufficialetti, che sono subito preda ambita per le giovani del luogo: quale prospettiva di felicità sarebbe il farsi impalmare da uno di quei baldi militari, con alle spalle un reddito sicuro, e un'onorevole carriera! Tra questi, figura un tristo personaggio, George Wickham, appartenente alla categoria di coloro che sono chiamati a dare alimento alla fiera delle vanità. Intanto, egli porta un ulteriore tocco contro il già compromesso profilo di Sir Darcy, di cui si dichiara vittima, in quanto il baronetto lo avrebbe espropriato di un'eredità meritata, e cacciato da un proficuo ruolo di pastore, al che la leale Lizzy fremente di sdegno contro il prepotente, dichiarandogli guerra, dentro di sé, ma non per questo decidendosi ad

accettare la mano del primo che passa. In genere, i pastori della chiesa protestante non godono di buona stampa, alla borsa degli affetti stilata dalla Austen. Infatti penetra nella storia un tale William Collins, che per le assurde leggi del tempo sarebbe l'erede delle proprietà immobiliari della famiglia Bennet, in quanto allora non erano ammesse alla successione le donne, e sappiamo appunto che quella famiglia possedeva una nidiata di sole femmine. Ebbene, il presuntuoso, spocchioso, saccente reverendo Collins, frutto misto di tartufismo e di impostura, che già preannuncia i mirabili raggiungimenti in tal senso poi conseguiti da Dickens, osa dichiararsi alla nostra Lizzy, che come sappiamo aspira a ben altro, non certo a livello di censo e di promozione sociale, ma di libertà di intelletto e di sentimenti. Il rifiuto opposto alle profferte sentimentali di chi non è all'altezza di quel nobile sentire aperto e spregiudicato sta tra le mosse d'obbligo, sulla scacchiera in cui le protagoniste della Austen giocano la loro partita. A determinare il rifiuto della giovane pesa forse anche l'ossequio untuoso che questo pastore conformista rivolge alla famiglia di Darcy, nella persona di una zia, Lady De Bourgh, altezzosa, fiera oltre ogni limite dei privilegi di casta di cui gode.

Ma intanto succede il guaio: Lidia, che tra le fanciulle Bennet è la più scriteriata, in preda a facili appetiti, a lusinghe di corto raggio, compie una fuga d'amore con l'astuto Wickham. Su di lui aveva dunque ragione il freddo e circospetto Darcy: altro che vittima, era un profittatore, un vile seduttore di deboli femmine, per ricattarne poi i parenti, tanto è vero che ci aveva provato addirittura con una sorella dello stesso Darcy. Ma da quel momento costui comincia ad agire nell'ombra, a svolgere la sua alta missione salvifica e redentrice, procedendo col *savoir faire* che gli compete, e soprattutto con i mezzi finanziari a sua disposizione, che gli consentono di tacitare lo scaltro Wickham pagando un prezzo per indurlo a regolarizzare il rapporti con Lidia, e dunque questa non è più una donna perduta. Da quel momento, Lizzy interpreta con altri occhi la figura di Darcy, e può ascoltare i segreti impulsi a favore di lui, che non avevano mai cessato di provenirle, dal profondo del suo animo; e se una prima volta lo aveva respinto ostentando l'orgoglio inalberato nel titolo del romanzo, una seconda volta si abbandona alla passione, riconosce che da sempre lo ama, che le loro anime

sono gemelle, chiamate a incontrarsi al di sopra e al di fuori della mischia. E nel nome di questa acquisita certezza di amarlo, Lizzy diviene la fiera interprete di una difesa a oltranza dei diritti del cuore, quando questo fa sentire un'autentica chiamata. Infatti i pregiudizi del sistema nobiliare tornano pesantemente alla carica, la zia di Darcy, la superba Lady De Bourgh, si reca di persona, con infrazione del galateo, a sfidare la giovane nel recesso del suo caminetto domestico, invitandola a una drammatica passeggiata in giardino in cui le impone di rinunciare al nipote, in nome dell'intero ordine delle convenienze sociali. Non sfidi, lei così debole e fragile, il ferreo sistema dominante. In fondo, ci aveva provato anche la sorella del padrone di Pamela, e la debole e tremante servetta aveva resistito a quell'assedio solo fidando nella magnanimità del padrone, pentito e deciso a entrare nei panni di un sorprendente e inatteso buonismo. Lizzy, invece, sostiene e vince lo scontro, non già fidando nell'assistenza del partner, che pure non le mancherebbe, ma in nome di un diritto inalienabile, di un orgoglio immanente alla condizione umana. Da quel momento, la famiglia Bennet è beneficata oltre ogni attesa, Jane si fida col signorotto amico di Darcy, che ha tolto il veto nei confronti di quella che gli sembrava una *mésalliance*, oltre ad aver pagato per sistemare la sventata Lidia, e ora sopraggiunge, angelo salvatore, a chiedere la mano di Lizzy, che però dal canto suo se lo è meritato, combattendo con lui una dura lotta in difesa dei diritti futuri spettanti all'intera umanità. C'è l'*happy end*, ma fermamente conquistato dai due combattenti, e non concesso dall'alto per grazia dell'autore, come era stato nel caso della debole e impotente Pamela.

La Austen è fedele ai dati di fondo dell'equazione che regge il suo sistema narrativo, ma appare disposta a ridistribuirli di volta in volta secondo varianti di notevole efficacia, anche se inevitabilmente il lettore può stendere una classifica di gradimento, e al primo posto resta sempre il capolavoro indubbio, *Orgoglio e pregiudizio*, mentre al suo seguito le altre prove si distribuiscono in base al grado di complessità raggiunto nel manipolare i vari ingredienti. Così, al confronto, un posto non troppo elevato spetta a *Persuasione*, dove la distanza, e quindi la tensione, la differenza di potenziale tra i due poli, tra i due intrepidi lottatori per la difesa dei diritti del

maschio e della femmina, è data da un fattore piuttosto estrinseco. Nel capolavoro la brava Lizzy deve perforare la corazza di finta altezzosità dietro cui Darcy nasconde il suo cuor d'oro, qui la protagonista, essa pure una Elizabeth, deve superare l'impaccio di un rifiuto che era stata costretta a opporre a un giovane da lei amato, che le si era presentato nel passato, nella persona di un avvenente ufficiale di marina, Frederick Wentworth, su cui però gravava la bassa provenienza sociale. In questo caso, infatti, Elizabeth non può contare su un genitore illuminato e tollerante qual era il Mr Bennet del capolavoro, ma è assillata da un padre mediocre, Sir Walter Elliot, chiuso a riccio nei pregiudizi nobiliari e in preda a un egoismo sfrenato che lo induce a difendere coi denti sia i privilegi di classe, sia un patrimonio ridotto ai minimi termini. E dunque, un marinaio non può essere il buon partito che un genitore di qualità deve desiderare per la figlia, e per il ristabilimento delle fortune di famiglia. L'Inghilterra grande potenza marinara deve certo rispettare la classe dirigente della sua flotta, ma sa bene che in essa si intrufolano gli scalatori sociali, che se rimanessero a terra, legati ad affari patrimoniali o di borsa, poco potrebbero procedere nell'arrampicata sociale. Invece quei baldi giovani abbronzati dal sole dei tropici fanno balzi da gigante nella pretesa di ascendere ai primi posti, ma con quale buon diritto? E dunque Elizabeth era stata costretta a rifiutare quel pur desiderato partito, e da quel momento era intristita nella soggezione all'ottuso genitore, nel chiuso della solita abitazione rurale. Tuttavia il bisogno bussa alle porte, e così il fiero baronetto è costretto ad affittare la dimora avita, e a trasferirsi nel paese del turismo e delle vacanze, Bath, dove malgrado tutto la vita è meno cara che a Londra. Nella casa di famiglia, ormai abbandonata, arriva, per nemesi sociale, un ammiraglio, tale Croft, con moglie e cognato al seguito. Costui è niente meno che il già respinto, parecchi anni prima, Frederick. Questi i dati che la Austen inserisce nel suo sistema, "resettandolo" per ricavarne la presente versione. Come dovranno comportarsi, i due, a distanza di tempo? Fingere di ignorare la dura ripulsa che lei ha inflitto a lui, per quanto costretta dal pregiudizio a chiudersi in un orgoglio di casta cui avrebbe rinunciato ben volentieri? E lui che farà, si chiuderà nel riserbo, nella rimozione, dimostrando che quella bella

storia tra loro è finita per sempre, si presterà a intrecciare nuove avventure, magari con le amiche di Lizzy, che nulla potrebbe dire per protesta? In fondo, lei ha rinunciato a puntare su quel cavallo, che dunque deve essere considerato libero di ritessere le sue maglie: un comandante di nave ancor giovane e prestante, se viene a terra, è per trovar moglie e sistemarsi, questa l'opinione allora da tutti condivisa. Tra i due, quindi, si apre una deliziosa partita che ufficialmente si svolge nell'indifferenza, ma in realtà essi si spiano, cercano i minimi indizi da cui trapeli ancora un interessamento reciproco, i segni, i bagliori dell'antica fiamma. E la Austen è piena di sapienza nel decrittare questi piccoli segnali, nel dirci che i due magneti non si sono scaricati nei confronti reciproci; la tensione, la corrente di simpatia sopravvive, più forte dei casi della vita che hanno voluto frapporvi tanti ostacoli, tante digressioni. E infine la scintilla riprende a scoccare, l'unione si farà, annullando gli scarti nel tempo, riaccostando i due lembi, congiunti da quella che Goethe avrebbe chiamato un'affinità elettiva.

Più complessi gli elementi riversati in *Emma*, che dunque gode di questo grado maggiore di complicazione e prende autorevolmente il secondo posto, nella flotta varata dalla nostra autrice, anche se l'opera prima, dedicata alla fascinosa attrazione dell'abbazia di Northanger, non lo cede facilmente, per freschezza e incanto e prima comparsa in scena dei dati di fondo. Emma è abbastanza solitaria, come nucleo familiare, posta nell'orbita di un padre, il baronetto Woodhouse, che sta a metà strada tra l'illuminato Bennet del capolavoro e il gretto Elliot di *Persuasion*. Anche lui è ossidato nei pregiudizi di casta e in un pigro benessere, che lo porta a fare della figlia una sorta di domestica devota, interamente prona ai suoi desideri. Lei stessa del resto si riconosce una vocazione allo zitellaggio, che non le fa paura, data la solida dotazione di famiglia su cui può contare. È già molto che si sia sposata la sorella maggiore, Isabella, con un compassato gentiluomo, John Knightley, al cui fianco c'è un fratello maggiore, erede del titolo e dei beni, George. Eccolo trovato, l'altro polo del sistema, colui da cui sprigionerà la magica attrazione alla cui chiamata dovrà rispondere l'amore di Emma. Ma il fuoco tra i due cova sotto la cenere della distanza, questa volta di età: infatti ben sedici anni

dividono la giovane dall'austero cognato, chiuso anch'egli nel culto della sua condizione di scapolo. I due si reputano ormai posti al di fuori della mischia, affacciati alla finestra nel ruolo di osservatori delle mosse altrui, e di avveduti consiglieri, suggeritori, pigmalioni nell'educazione sentimentale di chi li circonda. Il romanzo punta tutto sull'abbondanza di persone che circolano inquiete nelle sue pagine, alla ricerca delle combinazioni giuste tra loro, ovvero di quel contratto matrimoniale che per le donne ben nate di quei tempi era il solo esito sociale apprezzabile, mentre anche i giovani devono conciliare gli impulsi erotici, il diritto a concedersi una buona dose di trascorsi sentimentali con l'obbligo di mettere la testa a posto e di concludere da ultimo il giusto matrimonio, in termini di convenienza economica e sociale. Emma crede di avere ormai solo un ruolo arbitrale, in questa lotta dei sessi e fiera delle vanità verso il miglior piazzamento. E c'è appunto, nel romanzo, una straordinaria abbondanza di casi umani impegnati in questo gremio carosello. A cominciare da una povera fanciulla di scarse possibilità, Harriet, che vive alle costole di Emma quasi nel ruolo di dama di compagnia. Questa giovane di dimessa fortuna sarebbe ben consapevole del suo stato, e punterebbe a nulla più che a un solido agricoltore dei dintorni, tale Robert Martin, sennonché la sua madrina spirituale ritiene che la protetta possa aspirare a qualcosa di meglio, e la persuade a rifiutare quel partito di non alto profilo. Nella sua strategia di sensale di matrimoni, Emma punta ad accoppiare la protetta col reverendo di turno, Elton, che al solito, come i suoi compagni in quell'onorevole professione, non svolge una parte brillante nelle ricognizioni condotte dalla nostra autrice, anzi, risulta essere al solito una figura pedantesca, boriosa, presuntuosa, al punto da mirare proprio a lei, alla signora incontrastata di quel lembo di provincia, a Emma stessa, mentre respinge con sdegno la pretesa di legarlo a una fanciulla nullatenente. A fianco dell'eroina della storia c'è la solita coppia di parenti o amici benevoli, che hanno il ruolo di darle spazio, di offrirle una sponda diversa rispetto al ristretto angolo di famiglia: in questo caso si tratta di una ex governante, ma trattata come surrogato di un ruolo materno, sconosciuto a Emma, che era rimasta orfana della genitrice in ancora giovane età. Questa matrigna *ad honorem*, che si chiama

Taylor, conclude un onesto matrimonio nella persona di Mr Weston, il quale a sua volta ha riposto tutto il suo orgoglio in un figlio di primo letto, il baldo e promettente Frank, in realtà adottato dalla potente famiglia dei Churchill, che ne hanno fatto un gentiluomo di prima classe. Frank è un mito per quell'angolo di mondo, l'annuncio di una sua venuta fa notizia, induce le giovani nubili a trepidi sogni di felici unioni, con quel prediletto dalla sorte. In fondo, la stessa Emma potrebbe entrare in lizza, avanzare la propria candidatura. E nel calcolo sentimentale della protagonista entra proprio questo motivo, fino a chiedersi se ami o no il promettente campione. Curiosamente, l'unica a non cimentarsi è un'altra giovane, inserita nel variopinto cast del romanzo, Jane Fairfax, una figlia di nessuno, e si sa bene quale abominio sia una condizione del genere, nello statuto della società moderna, e della narrativa che ne vuole essere un fedele ritratto. Jane, insomma, anticipa tante eroine del futuro romanzo inglese, personaggi dickensiani, o il numero uno della categoria, la Becky Sharp ideata dallo Thackeray, o la Jane Eyre di Charlotte Brontë, il tutto già annunciato, in Francia, dalla Marianna di Marivaux. Si sa che ci sono due diverse tipologie: o questa figlia di nessuno usa le sue arti per una cinica e spregiudicata ascesa sociale, entrando nei panni di istituttrice presso fanciulle di rango elevato, oppure accetta quello stesso modesto ruolo sociale, rispettandolo con umiltà e senza prevaricarlo. La Jane in questione sembrerebbe appartenere senza dubbio a questa seconda categoria, oltretutto è debole e malaticcia, anche se affascinante proprio per queste sue qualità diafane, spirituali. La attende il non esaltante destino di finire a fare la governante per rampolli eletti di qualche grande casato; e dunque, da tanta modestia, come potrebbe pretendere di alzare lo sguardo su un nobile partito qual è Frank? Eppure, con sottile abilità, e per segni impercettibili, la scrittrice ci fa intuire che tra i due c'è stato qualcosa, in altro tempo e in altro luogo, che sottili fili non si sa se di simpatia o di avversione li legano. E un bel giorno scoppierà la notizia come una bomba, i due in effetti erano già addirittura sposi segreti, in deroga delle convenienze sociali, il giovane Frank era in attesa della morte della madre adottiva, l'austera Lady Churchill, per andare a realizzare il sogno d'amore con Jane, e stava pure maturando il frutto di

quei loro amori del resto ormai divenuti legittimi e portati alla luce del sole. Questa vicenda di amori che si compiono nel segreto della lontananza e nel totale disprezzo verso le buone regole sociali, ha già un sapore alla Dostoevskij, ma lo sappiamo, la nostra Austen ha la capacità di marciare in avanti, di anticipare le migliori prestazioni della narrativa prossima ventura, mentre per la stessa sottigliezza con cui legge indizi in apparenza insignificanti, nei rapporti di coppia, precede a sua volta le intuizioni proustiane, quando appunto si tratta di cogliere al volo per minimi indizi qualche segreta e nascosta *liaison*. La nostra sensale di matrimoni ci prova ancora, tornando ad affaticarsi attorno alla pupilla Harriet, respinta dal reverendo, a sua volta indotta a respingere l'onesto agricoltore. Sulla piazza resta solo, per la sua protetta, il dare la scalata alla *turris eburnea*, al cognato, al solido, guardingo, ben difeso baronetto George Knightley. Emma si impegna laboriosamente in favore di questa nuova unione escogitata a tavolino, quasi facendo il gioco delle carte. Ma evidentemente ne viene una ennesima ripulsa, dopodiché si presenta ormai l'ora di rompere gli indugi. Perché mai Emma si intestardisce a resistere a quelle chiamate dal profondo, a quegli impulsi veritieri che la spingono nelle braccia del maturo George? Perché mai i due protagonisti devono insistere nella commedia degli equivoci, nella loro assurda pretesa di estraneità agli impegni della vita? Scatta infine il tempo della verità, i due capiscono di essere fatti l'uno per l'altra, di dover congiungere i loro destini, entrando nell'*happy end* a cui la Austen non si sottrae mai, presentandolo però come una dura conquista raggiunta al termine di una lunga e difficoltosa educazione sentimentale.

4.5. Scott, ovvero il romanticismo in veste ufficiale

Pure quest'altro cavallo di razza della scuderia inglese, quasi coetaneo della Austen (1771-1832), si trova preceduto nel tempo da un campione dell'area germanica. In questo caso si tratta di Schiller, il sicuro e ingombrante capostipite del filone romantico, come si è detto, nel senso etimologico della parola, in quanto volto a valersi di vicende care alle letterature romanze, o di incipiente modernità, con esclusione della tematica classicista. E proprio quella frequentazione di tematiche romanze nel senso letterale della parola lo induce ad adottare una sensibilità romantica, ma in genere priva di morbosità. Se andiamo a vedere la tematica dell'opera più nota dello Scott, *Ivanhoe*, dobbiamo ammettere che si aggira attorno a vicende non troppo lontane dal dramma con cui l'autore tedesco era entrato in scena, *I masnadieri*. Ma a vantaggio di Scott stanno due circostanze: egli capisce subito che il genere del romanzo risulta assai più adatto a quel filone e a quella sensibilità di quanto non lo siano le mosse più statiche e impacciate della tragedia, seppure rinnovata secondo i parametri eversivi ufficialmente vantati dai vari manifesti di un romanticismo propriamente detto. Il romanzo è più agile, più sciolto, più dilettevole; questo forse è l'unico punto che può allineare quei due campioni sincroni nella comparsa nel mondo letterario, lo Scott e la Austen, ma così diversi nei percorsi, nelle chine da cui far discendere le rispettive acque. Uniti, appunto, nelle lodi della centralità e dignità e alta responsabilità culturale che sono da riconoscersi a quel genere, apparso fin lì come limitato a un facile consumo popolare. Schiller, così, è lasciato solo a muoversi nelle difficoltà, nelle reticenze, negli impacci di movimento dettati dal regime teatrale. Già si è accennato come su questa strada di piena adesione al nuovo nato, al romanzo, saranno pronti a seguire lo Scott i due campioni del fronte neolatino, Manzoni e Hugo, ciascuno traendone un grande profitto, e migliorando sensibilmente le proprie prestazioni, dopo gli indugi che ne avevano frenato gli inizi finché erano rimasti pigionieri anch'essi del limite schilleriano di continuare a credere nella superiorità e nel più alto profilo della tragedia. Questa schietta adesione alla dignità e alla capacità propulsiva del romanzo si appoggia su un effetto conseguente, anch'esso di grande vantaggio: Scott scopre per primo, introduce, sfrutta al

massimo i vantaggi di una descrizione accurata e meticolosa di ambienti, costumi, usi e consuetudini di vita. Pare assurdo affermarlo, ma fino a quel momento il romanzo, pur avendo già acquisito una piena efficacia da dirsi moderna, cioè un grado di convincente “pittura della vita moderna”, come si userà dire per gli esiti più maturi della pittura europea dell'Ottocento, procedeva a ciò con trame ricche di eventi, abili nel prospettare situazioni psicologiche, contrasti di classe, inversioni di fortuna, ma senza indugiare nella famigerata stasi descrittiva, quella che magari avrebbe poi indotto il lettore impaziente a saltare a piedi pari quei lunghi indugi, che però sarebbero apparsi, dopo il loro trionfale ingresso al seguito dello Scott, come ingredienti necessari e insostituibili. Naturalmente, dovremo escludere dall'accusa di scarsa icasticità descrittiva il solo caso del padre fondatore, Defoe, che portava i suoi protagonisti a scontrarsi nei modi più circostanziati contro le difficoltà ambientali, ma i suoi continuatori inglesi nell'impegno moderno sul reale, o, come nel caso di Richardson, si affidavano alla misura epistolare, che per sua stessa natura non può portarsi dietro un bagaglio di descrittivismo, o si lanciavano nell'agile ritmo picaresco, in una sorta di nomadismo, con salto da una casella all'altra di percorsi di vita, e anche in questo caso non era possibile stazionare più del giusto in ciascuna di esse. In fondo, l'alibi per questa speditezza nel procedere veniva dal fatto che i temi affrontati fossero in sostanziale sincronia coi tempi e costumi del lettore, già per conto suo ben istruito su quali fossero gli sfondi contro cui profilare quelle vicende, che dunque non necessitavano di accompagnarsi a una precisa ambientazione; ciò che contava era il ritmo scatenato dell'azione. Un caso diverso è quello in cui il romanzo ci induce a un viaggio avventuroso in un passato più o meno leggendario, noto solo per sommi capi, e dunque una simile circostanza rende opportuno ricreare l'ambiente, costituire una sorta di galleria di abiti, fogge, strumenti di lavoro, di offesa, di cosmesi, quasi che si dovessero già allestire le sale di una sorta di museo etnologico o storico, secondo il compito che ai nostri tempi sarebbe stato affidato alle ricostruzioni cinematografiche. Su questo piano si manifesta appunto la manchevolezza dello strumento teatrale, che ha difficoltà nel ricostruire gli ambienti

con altrettanta soddisfacente meticolosità, e si deve affidare a scarne didascalie, sempre insufficienti. Il romanzo invece ha dalla sua le centinaia di pagine di cui si può valere, nella versione vincente delle edizioni a stampa, o addirittura delle emissioni a puntate affidate ai *feuilletons*.

Si crea addirittura una inversione proporzionale, tra l'elementarità di reazioni psichiche dei personaggi messi in campo da questa modalità del romanzo storico alla maniera di Scott, e invece la meticolosità delle ricostruzioni di luoghi e abiti e usanze. Si aggiunga anche che i narratori ci fanno la mano, a un procedere con passo così minuto e analitico, ovvero questo descrittivismo asfissiante non è destinato a rimanere retaggio del romanzo storico, ma potrà poi essere applicato proprio alla vita moderna. Se Hugo e Manzoni sono buoni seguaci dello Scott nell'applicare le sue ricostruzioni analitiche di fondali d'epoca, Balzac strapperà il servizio, poco propenso a lasciarsi assorbire da lontani fatti storici, ma ben deciso a trasferire quell'esasperata attenzione ai dati contingenti nel bel vivo della cronaca più attuale e deflagrante. Come dire che il precisionismo del romanzo storico funge da cavallo di Troia per applicare un metodo di questa natura al grande affresco della vita moderna, quando finalmente sarà lecito affrontarla in presa diretta, e non più nei modi agili ma scarni che erano concessi ai protomoderni del Settecento.

Si conferma insomma che quei due cavalli di razza di ambito inglese, Austen e Scott, si muovono su versanti opposti. La prima presenta personaggi che si attorciano nelle ambascie dell'autoanalisi, su uno sfondo elementare, sempre uguale, monotono, ripetitivo, laddove l'altro fa agire le sue semplici marionette non già in un teatro dei pupi, ma sullo sfondo di lussuose, lussureggianti ricostruzioni d'epoca. Inoltre, egli strizza l'occhio anche al versante nero o gotico: non per nulla stende una prefazione piena di entusiasmo e di gradimento nei confronti della prima prova uscita in quell'arengo, *Il castello di Otranto*. L'abile, maturo, avveduto Scott ne apprezza le potenzialità positive di trama, le riedita, ma accuratamente imbottite delle già lodate determinazioni ambientali, i pupi, ora, si muovono entro un "tutto pieno", in una ricchezza di circostanze che esorbitano rispetto alle limitate necessità funzionali. Ma l'avveduto e furbo seguace accetta di cuore la

convenzione di mettere in campo due eroi alla volta, di cui uno giovane, come è lo sfidante nei confronti dell'arrogante signore di Otranto nel romanzo primigenio, l'altro più anziano ma mascherato, in incognito fin quasi al termine della storia. Alla figura del primo risponde l'eponimo del capolavoro dello Scott, Ivanhoe, sorretto alle spalle da un cavaliere mascherato, detto volta a volta il Cavaliere dal lucchetto o il Nero fannullone, che altri non è se non Riccardo Cuor di leone in persona. E in definiva anche qui c'è una vicenda di sopraffazione, ma di ben altra mole rispetto al prototipo. L'usurpatore del castello d'Otranto era un tirannello in sedicesimo, dei tanti che sembravano pullulare in una degradata Italia ai limiti con la barbarie, qui invece si tratta di un vasto conflitto di popoli, di etnie, come si addice a un prodotto che si vanta di collocarsi al centro del romanzo storico. È la sopraffazione dei normanni sui vinti sassoni dopo la battaglia di Hastings, abbastanza trasparente allusione alle prevaricazioni che l'Inghilterra andava conducendo da secoli ai danni degli scozzesi. Accanto a questo enorme sopruso ce n'è uno minore, che il principe Giovanni esercita sul fratello primogenito Riccardo, approfittando della sua lontananza in Terra Santa, e di un tormentato ritorno che lo vede prigioniero del duca d'Austria e del re di Francia, in combutta tra loro per trattenere quel fastidioso antagonista. Riccardo appartiene alla categoria dei personaggi leali, tutti d'un pezzo, colmi di virtù, che lo Scott si compiace di mettere in scena, attribuendo loro ogni possibile ruolo salvifico. Il Cuor di leone infatti sembra essere delegato dalla storia a superare la rivalità tra le due etnie, sassoni contro normanni, per la maggior gloria di una Gran Bretagna unificata. E il giovane Ivanhoe aderisce a quel progetto magnanimo, non esita a seguire il sovrano in Palestina, meritandosi l'interdetto paterno, di Cedric il Sassone, personaggio monolitico che non transige, non vuole che si lenisca la ferita apertasi con l'occupazione normanna. Dalla parte di Giovanni l'usurpatore stanno figure a loro volta granitiche nel tramare il male, primo fra tutti il templare Brian de Bois-Guilbert, ma non meno perfidi di lui si rivelano altri gentiluomini dell'etnia normanna vincitrice, il de Bracy, il Front-de-Boeuf. Lo scontro tra queste due compagnie, in sé troppo elementare e prevedibile, è temperato proprio dallo

schiuersi di vasti intermezzi consacrati a un piacevole descrittivismo, per cui sappiamo tutto, degli uni e degli altri, come cavalcano, come banchettano, come esercitano la boria e oltracotanza nobiliare. E nel fiero agone si inseriscono anche figure minori, più dimesse ma forse proprio per questo più godibili, che vengono dalla grande tradizione romanza-romantica, per l'Inghilterra rappresentata autorevolmente da Shakespeare. Il genere prevede infatti la mescolanza dell'alto e del basso, del sublime e del grottesco, ecco allora, accanto al solido ma alquanto ottuso Cedric, i lazzi e frizzi del buffone della sua pur piccola corte, Wamba, e del porcaro, Gurth, i Sancio Panza della situazione, abili, onnipresenti, pronti a sfottere le pretese dei normanni vincitori. E c'è pure un *tertium*, nella persona dell'ebreo Isaac, costretto a fare la testa di turco tra le due schiere, a prendere botte, a subire persecuzioni, quasi sempre gratuite, dagli uni e dagli altri, ma nello stesso tempo a far valere una sua presenza necessaria, in quanto regge i cordoni della borsa: chi ha bisogno di denari, in quell'agitato teatro di marionette, deve ricorrere alla sua cassa, tra minacce ma anche obblighi di restituire i prestiti con l'interesse. A complicare le cose, accanto a questo essere altamente simpatico per la sua icasticità caricaturale, per la sua condanna a essere il *punching ball* dell'atletismo gonfio e ottuso di cui danno prova i cavalieri di entrambi i fronti, sta la bellissima figlia Rebecca, che rischia di essere il frutto sessuale più ambito dell'intera vicenda. Anche se, per quel bisogno di sdoppiamenti che sembra premere sull'autore, essa deve dividere tale ruolo con Rowena, la principessa erede del miglior sangue sassone, di cui è già scritto *ab origine* il fortunato finale congiungimento con Ivanhoe. Ma a dire il vero, Rowena e Ivanhoe, nell'intera vicenda, appaiono sempre un po' scialbi, quasi timorosi di occupare i ruoli che pure l'autore prevede per loro, si lasciano strappare le battute. Ivanhoe è troppo succube dei veti paterni, al punto da entrare in scena mascherato, e da tentare di coprire la sua identità anche quando parteciperà a un torneo voluto dal principe Giovanni, che cerca di conquistare la dubbia simpatia dei sudditi, più propensi a confidare nel pur assente Riccardo, gratificandoli con pane e circensi, cioè con tenzoni singolari o per squadre, indette tra i migliori cavalieri del regno e dintorni. Ivanhoe esce vincitore, ma a fatica e riportando ferite, tanto

che già in quella prima fase egli necessita dell'appoggio del personaggio in incognito in cui ciascun lettore ha già individuato la presenza di Cuor di leone. Sfuggito alla prigionia austro-francese, costui è rientrato in patria, ma sotto false sembianze, come un Ulisse intento alla vendetta sui proci e tuttavia costretto a pazientare alquanto, a rinviare il momento della folgorante epifania. E perfino ad allearsi con l'allegre brigata della foresta, con Robin Hood, a sua volta nascosto sotto lo pseudonimo di Locksley. Qui, se si vuole, c'è una differenza tra il buonismo di Scott e il più cipiglioso profilo degno del genere tragico seguito da Schiller: il figlio trasgressivo che, seppure per le migliori ragioni di giustizia, si mette coi masnadieri, nel celebre dramma omonimo del tedesco, non potrà cancellare il misfatto, si saprà condannato per sempre, destinato a espiare senza fine. Qui invece la trasgressione è in qualche misura autorizzata dalla somma potestà, dal re stesso, e quindi i ribelli, compreso il fido Ivanhoe, sono assolti dai loro peccati, e anzi trasferiti nel paradiso in terra, nel regno di giustizia che Riccardo vuole ristabilire nel suo paese, valendosi del loro aiuto. Ma i buoni hanno da vincere una delle due grandi partite in cui si articola la vicenda. La prima, è l'imponente evento ludico, il torneo di cavalieri, da cui i buoni, Ivanhoe e Riccardo, pur entrambi in incognito, escono vincitori, ma stremati. Ivanhoe ne riporta una brutta ferita, e tocca a Rebecca, follemente innamorata di lui, cercare di proteggerlo portandolo in salvo, con un faticoso cammino per le selve, assieme al padre, e ci sono pure con loro Cedric, Rowena, altri nobili dell'etnia sassone. I cattivi già sopra menzionati, Brian de Bois-Guilbert, Front-de-Boeuf, de Bracy, fanno blocco comune per impadronirsi di quel drappello, il de Bracy mosso soprattutto da una irresistibile concupiscenza nei confronti di Rebecca, che dunque anche in questa parte di grande seduttrice supera la diafana Rowena. Ne segue un imprigionamento dei nostri eroi nelle varie celle di un orrido castello, che certamente trae spunti da quello di Otranto, capostipite del filone, però con quel sovrappiù di determinazioni ambientali che fanno la differenza, tra l'andamento schematico e semplicistico propostoci dal Walpole, e invece gli effettismi assai più esaurienti del successore. Culmine dell'intera situazione è la notte orrida che Rebecca

trascorre in una di quelle stanze, affidata alle cure di una megera, che sapremo poi chiamarsi Ulrica, di cui si ricorderà anche il Manzoni, notoriamente buon lettore dello Scott, nell'abbozzare la rozza custode che l'Innominato mette a fianco di Lucia. Ma il nostro Manzoni seguirà, nel delineare la squallida carceriera, il codice di un pieno realismo frattanto impostosi, e molto per suo merito, mentre Scott è ligio alle tentazioni del filone romantico-romanzenesco, facendo di Ulrica una vittima-complice, lei nata dalla razza sassone dei vinti, ma per innamoramento disposta a cadere nelle braccia di Front-de-Boeuf, il tristo signore di quel castello, fino ad assisterlo in un turpe parricidio da lui commesso. Ci sono insomma degli Innominati, tra quelle mura, rei di ogni nefandezza, cui tuttavia lo Scott, interessato solo a condurre in porto il suo fastoso galeone, non sente affatto la tentazione di concedere il pentimento. I ribaldi, nelle sue trame, restano tali, in attesa che su di essi cali il braccio esecutivo dei buoni, dei giusti. Che qui si affidano all'aiuto dei fuorilegge, dei masnadieri di Robin Hood, i quali assalgono il castello, lo incendiano, ne liberano i prigionieri, ma non al completo: la bella Rebecca resta ancora nelle mani del Templare, che però non ne potrà godere a suo capriccio, in quanto sul finire della storia compare un padre superiore guastafeste che gli strappa la preda, destinandola però a sorte più orrida. Le intenta infatti un processo per stregoneria da cui essa uscirebbe condannata al rogo, a meno che, secondo le usanze del tempo, non intervenga un coraggioso cavaliere a sostenere la prova di Dio, a battere l'accusatore dimostrando con ciò l'innocenza di quella creatura. Così è, seppure in extremis: sempre più diafano, esangue, indebolito dalle ferite, si fa avanti Ivanhoe, a sostenere lo scontro con il forte Templare e a vincerlo. Perché lo fa, Ivanhoe? Per gratitudine dei numerosi piaceri ricevuti dal padre di Rebecca, che gli ha fornito cavallo e armi per le sue temerarie imprese di combattente, e da lei stessa, che lo ha amorevolmente curato dalle ferite ricevute in battaglia. Ma forse, chissà, lo muove anche un sincero innamoramento per la fanciulla, più attraente di quanto non sia la pur perfetta Rowena che però ha il torto di essergli destinata da sempre: pane per i suoi denti, che vorrebbero anche un po' di companatico, quasi come era capitato a Ruggero, non

insensibile a concedersi qualche giro di valzer, ma da ultimo costretto a sposare Bradamante per un sacro impegno già contratto. Rebecca è salva, ma deve sgombrare il campo, andare in esilio, come è nel destino nomadico della sua razza. Non le resta che recarsi in visita dalla rivale Rowena, dopo lo sposalizio di questa, quasi per rendere l'onore delle armi alla vincitrice di quel conflitto, ma a dire il vero non c'è rivalità né gelosia, tra loro, entrambe avvertono che le decisioni della sorte erano già prese in partenza, a loro non restava che sottomettersi quasi passivamente.

La macchina narrativa di Scott è ampia, laboriosa, efficace, e qui certo non è possibile seguirla da vicino. Tra i vari esiti, potremo dedicare un po' di attenzione a un romanzo che si pone un momento prima, almeno quanto a eventi storici, rispetto al capofila *Ivanhoe*, *Il talismano*, dedicato, come spiega meglio un sottotitolo a *Riccardo in Palestina*, col che siamo a una tappa anteriore alla vicenda sopra illustrata, che ci introduce al campo dei Crociati sotto le mura di Gerusalemme, dove troviamo un policromo mosaico di etnie, accanto agli inglesi di Riccardo ci sono i francesi al seguito di Filippo, gli austriaci sotto la direzione dell'arciduca Leopoldo, né manca il Gran Maestro dei Templari, visto col pregiudizio e la diffidenza di cui era ormai costume gratificare quel curioso ordine sospeso tra il sacro e il profano. Il romanzo storico, in questa come in tante altre occasioni, si fa carico di un sano compito didattico, di illustrare al pubblico come stavano allora le cose, lo stesso compito cui aveva inteso assolvere Schiller, ma con lo strumento improprio della tragedia. In fondo, in quest'opera Scott ci dà una versione equivalente allo studio di massa che il suo predecessore tedesco aveva affidato alla trilogia costruita attorno a Wallenstein, la cui prima anta stava proprio in una carrellata sul mosaico di mercenari accorsi sotto diverse bandiere al seguito del grande comandante di ventura. Anche qui, il rispetto della storia manda in briciole l'illusione che i Crociati fossero uniti dal senso della comune missione da assolvere; al contrario, l'arma analitica del romanzo, oltre a illustrarne modi e costumi, districa la tela di imbrogli, di rivalità, magari perfino in un'accezione di contesa sportiva, che metteva quelle schiere le une contro le altre, disposte anche ai colpi bassi. Al solito, spiccano i campioni intemerati, tra cui il

buon Riccardo, tuttavia suscettibile di collere. Ma accanto a lui, domina pure la figura del generoso e galante rivale, il Saladino, cui l'autore dedica un vero e proprio monumento, presentandolo in mille guise, facendolo capace di un trasformismo degno di Fregoli. All'inizio il Saladino si presenta come il Cavaliere del leopardo, subito impegnato a incontrare in fiera tenzone, in qualche luogo desertico della Palestina, il protagonista in prima persona, un onesto, forte, sincero cavaliere di modesta fortuna, ma dominato da un fiero orgoglio, al punto da nutrire un amore impossibile per una nipote del gran capo Riccardo. In seguito il Saladino si muterà addirittura in un provvido medico per assistere il condottiero del campo avverso, rimasto vittima di una brutta malattia. Il nocciolo centrale della vicenda vede il bravo cavaliere venir impegnato a guardia del vessillo del corpo di spedizione inglese, eretto su un tumulo. Con perfida insidia egli viene distratto da quel compito, il che rende possibile il furto del sacro simbolo, cui segue una furiosa reazione di Riccardo, che destina lo sventurato custode alla pena di morte, nonostante i suoi meriti pregressi, e comincia pure una arguta inchiesta per cercare di capire chi, tra i malfidi alleati, sia stato colpevole di quel gesto di sfregio e di offesa. La trama si svolge abile, a perfetto incastro delle varie sezioni, in un gioco ben combinato tra personaggi in incognito che si rivelano all'improvviso, agnizioni, trame oscure sventate dai buoni, sataniche e perverse figure di insidiatori; anche se, tutto considerato, pure in questo caso la somma globale delle azioni si conclude con un bilancio in attivo: i buoni, il partito dell'onore, della nobiltà d'animo più che di sangue, alla fine trionfano.

Ma Scott non si muove sempre nel solco di un buonismo magnanimo, di soluzioni generose ed equanimi. Se passiamo all'altro suo capolavoro indubbio, *La sposa di Lammermoor*, il clima cambia decisamente. I conti che nel capolavoro dirimpettaio chiudevano in positivo, qui non tornano, le ombre ai margini si allungano, invadono il primo piano, turbano la scorrevolezza dei meccanismi. A cominciare dal motivo storico di fondo, in cui dovrebbe risiedere la portata didattica dell'opera, forse perché ci avviciniamo ai nostri tempi nella storia. Là eravamo allo scontro tra la componente sassone e quella normanna della nazione inglese, una frattura già sanata

abbondantemente, cosicché l'autore la poteva dominare con sicurezza, darla per risolta. Qui siamo alle ultime fiammate dello scontro tra giacobiti, che sono anche i difensori della causa *tory* e della religione anglicana, contro i *whig* seguaci della confessione presbiteriana, e già insofferenti dell'*ancien régime*. Protagonista della trama è Lord Edgar Ravenswood, ma già nei panni del perdente, quasi come un sassone dei suoi tempi, tanto che il castello avito gli è stato strappato da un rappresentante del partito vincitore, William Ashton, riducendo il diseredato a vivere in un cupo e squallido torrione, tra disagi e ristrettezze indegne degli antichi fasti nobiliari. A consolarlo, c'è l'arguta, spassosa figura di un custode, Caleb, della razza dei Wamba e Gurth, sgorgato fuori dalle argute figure di basso profilo che uscivano con tanta felicità dalla penna di Shakespeare. Gli stratagemmi cui si dà questo solerte difensore delle passate grandezze, nel tentativo di procurare pasti decenti al padrone e ai suoi ospiti occasionali, o per proteggere quel rudere dai creditori e magari (diremmo ai nostri giorni) farne oggetto di risarcimenti assicurativi ricorrendo a un incendio doloso, sono tra i pochi spunti brillanti e godibili di un dramma per il resto tetro e affliggente. In fondo, il nuovo padrone dei beni immobiliari dei Ravenswood, il cancelliere Ashton, sarebbe persona di buona volontà, vorrebbe far pace con quel rampollo espropriato e avvilito, nel nome di un'unità nazionale di cui, pur nel suo piccolo, intenderebbe farsi promotore, quasi sull'esempio del grande Riccardo. E per tale ragione quel rappresentante della razza padrona non vedrebbe male perfino un congiungimento tra l'amata figliola, Lucia, e il nobile decaduto, pessimo partito sulla carta, ma portatore di un grande passato. A ostacolare la felice unione tra i due intervengono però gravi fattori, tra cui il principale, per quanto occulto, è la stessa fragilità di Lucia, il cui cuore arde senza dubbio per il giovane pur in partenza così inadeguato, ma, per dirla col Foscolo, "bello di fama e di sventura". Però essa è creatura debole, remissiva, angosciata da rigurgiti dei tempi che furono. Infatti un tratto caratterizzante di questo romanzo è il largo uso che l'autore vi fa di materiali macabri, perfino metapsichici, emergenti dalle tenebre del passato; ci sono fosche leggende che preannunciano disgrazie, ai giovani amanti che si aggirano nel pur gradevole e invitante parco circostante

il castello. Per esempio, si dice che un'amante di altri tempi fosse stata ingoiata da una fontana, da cui poi sarebbero sgorgate stille di sangue. Del resto, non proprio felice è il modo in cui i due si incontrano: mentre lei, in compagnia del padre, sta passeggiando nel parco, un toro furioso si getta sulla coppia, e ne farebbe strazio se a loro difesa non fosse pronto a intervenire il risoluto giovane, per quanto nei panni dell'intruso, visto che quelle terre più non gli appartengono. Insomma, minacce tra il fisico e il misterico premono da ogni parte, stringono d'assedio l'amore dei due, facendone preconizzare l'esito catastrofico. Fra l'altro, la fitta vegetazione del parco alberga tra le sue fronde uno spirito, non si sa se benigno o maligno, una megera, Alice, stremata dagli anni e dalle disgrazie: tutti i membri della sua famiglia sono deceduti e ora giacciono nel vicino cimitero. Dalla bocca della vegliarda escono profezie non proprio benauguranti. Lo stesso giovane è ombroso, incerto se abbandonarsi alla forza della passione che ormai lo lega a Lucia, o invece non dimenticare i torti subiti dalla famiglia da cui essa proviene. Ma a dare il colpo di grazia a un possibile esito fortunato di quella *liaison* contribuisce la madre di lei, una oltracotante Lady Ashton, che tiene nel pugno gli interessi della famiglia, opponendo una ferma diga ai cedimenti del più debole consorte, ben spalleggiata dal primogenito Sholto. Non si tratta col nemico, guai ai vinti, i conti con la razza sconfitta dei giacobiti devono ritenersi chiusi per sempre, impossibile concedere la figlia a un truce rappresentante di quel mondo su cui si è abbattuta la condanna della storia. Assai meglio dare la giovane a un nobile, anche se non di alta prosapia, che frattanto si è fatto avanti, con la pretesa di espropriare Ravenswood in ogni campo, fino a portargli via la promessa sposa. Infatti, tra la pur debole Lucia e l'esuberante, ma non abbastanza, Lord, è intercorso un giuramento: i due si sono promessi, e dunque le parti in conflitto raggiungono un'intesa, il giovane nobile parte per cercare all'estero miglior fortuna, con un anno di tempo per rientrare e far valere i diritti acquisiti sulla giovane. Ma qui un oscuro dato di trama, non facilmente leggibile. Sappiamo che le vicende narrate dallo Scott sono fasciate di lontananza, in altri romanzi provvedeva la Terra Santa a costituire come un serbatoio pronto a inghiottire i personaggi, salvo poi risputarli

fuori, farli ritornare in scena, seppure in incognito. In questa vicenda, invece, si conferma il fatto che ci sono fattori esterni, più di ordine metafisico che fisico, a incombere sui destini di tutti. Edgar scompare nel vuoto e nel nulla, come inghiottito da un'altra dimensione, nonostante che la fidanzata gli invii messaggi a ripetizione, dato che la madre implacabile la stringe d'assedio per buttarla nelle braccia di quello che reputa un miglior partito per lei. Siamo sul filo del calendario, allo scoccare del lasso fatidico concesso al fidanzato per far valere i diritti pregressi egli nulla ha fatto sapere di sé, e la fanciulla, al solito debole, tremebonda, viene costretta a firmare il patto di matrimonio con quel promesso, che però respinge con tutta l'anima. Qui la sua via si distingue nettamente da quella intrapresa dalle eroine portavoce della Austen, le quali avrebbero sostenuto una difesa intrepida *erga omnes* dei loro buoni diritti a una scelta maturata in proprio, ma Lucia, già lo si è detto fin dall'inizio, non sa innalzarsi a questo protagonismo, passo passo cede alla violenza materna. Frattanto il colpo di scena, Edgar ricompare, ma quando è già troppo o tardi, o meglio, non sarebbe mai troppo tardi se in Lucia ci fosse l'animo della combattente per i propri diritti, ma così non è, e dunque la vicenda segue la sua china implacabile, Edgar capisce che la partita è perduta e scompare di nuovo. Ma Lucia, pur debole sul piano di una aperta dissidenza verso l'autorità della madre, incapace di manifestarla *apertis verbis*, magari affidandosi a una clamorosa prestazione oratoria, appunto nello stile di un'eroina della Austen (o del Boccaccio, grande promotore della causa del riscatto femminile), ha tuttavia un'orrida arma di riserva. Cede, a livello di rapporti umani orizzontali, ma introietta, per così dire, a livello psicosomatico la ripulsa verso il marito che le hanno voluto appiappare a ogni costo. Quanto la coppia imposta dai pregiudizi del tempo si chiude in camera per consumare la prima notte d'amore, non si sa quel che succede, se ne sentono uscire urla belluine, evidentemente la donna in quel frangente abbandona i controlli, le censure dell'Ego, anzi del superego, della condotta dettata dall'autorità dei genitori, lascia che si scatenino le pulsioni dell'Es, aggredisce il marito, lo ferisce quasi mortalmente, e cade per quanto la riguarda nella pazzia, nella malattia psichica più profonda, fino alla morte. Il corpo,

se non la mente, ha detto no, lo spirito di donne represses e punite nei secoli si è risvegliato in lei facendone strazio. Da qui si arriva ai più torbidi nodi metapsichici della stagione *fin de siècle*, noi italiani vi possiamo cogliere l'incunabulo di quanto Fogazzaro ci darà in *Malombra*. Che in quella stanza sia penetrato il soffio di potenze oscure scaturenti dagli inferi della coscienza, lo dice il silenzio con cui il misero novello sposo, subito divenuto vedovo, vuole che si avvolgano i fatti di cui è stato vittima. A dire il vero, c'era stato un presentimento e annuncio di quell'ordine innaturale che si stava impadronendo dello scorrere degli eventi, infatti un momento prima del compiersi del misfatto i ritratti appesi alle pareti del castello si erano trasformati, ospitando non più le icone di famiglia dei nuovi proprietari, bensì la schiera di avi della vecchia casta nobiliare, come dire che i parenti del Ravenswood erano apparsi in gloria per riprendersi la sposa promessa. Ai normali, rimasti coi piedi su questa terra, allibiti, confusi, non resta che procedere a solenni funerali della povera vittima, ma tra i vari partecipanti in gramaglie si cela un intruso, in cui non è difficile ravvisare il promesso sposo sconfitto dal fato, o meglio, dalle perverse e impietose trame umane. Logico che i congiunti della vittima, il marito offeso e abbandonato in quel modo tragico, il fratello primogenito e tutore dell'onore del casato, facciano a gara a chi dovrà sfidare il grande colpevole, colui che non ha amato abbastanza la fidanzata, da riuscire a comparirle al fianco nell'ora giusta, ma poi ha preteso il rispetto del fidanzamento sottoscritto provocandone seppure indirettamente la morte. Le tenzoni, lo sappiamo, sono merce corrente, moneta sempre pagante, nella terrena, solare vicenda svolta in *Ivanhoe*, ma qui non c'è spazio per il loro effettuarsi. Edgar passa la sua notte di veglia delle armi nel cupo torrione che è l'ultimo residuo degli antichi splendori, ma pare essere già divenuto un avamposto dell'inferno, il luogo da cui si parte per un'immersione nell'orrore. Lo scontro tra lui e Sholto, il fratello della sposa (il marito in termini legali è apparso figura troppo scialba per sostenere un ruolo di antagonista, meglio che scompaia nel nulla trascinando con sé il segreto della notte di follia) dovrebbe avvenire all'alba, in una lingua di terra in riva al mare. I due si precipitano l'uno contro l'altro, ma non ci sarà lo scontro, come vorrebbe una logica normale di

opposizioni che si svolgono su un piano orizzontale. Infatti tra i due contendenti si cela nel tratto intermedio un banco di sabbie mobili in cui è giusto che Edgar precipiti, sparendo letteralmente alla vista, a conferma che vicende di questa sorta vengono trascinate in basso, o in alto, comunque fuori da un mondo fisico e palpabile. E così, siamo ben lungi dall'*happy end*, in quest'opera, che al contrario sembra voler collezionare ogni sorta di catastrofi finali. Sholto, risparmiato in quel caso, dato che il suo avversario ha ben altro appuntamento, non con lui ma con l'aldilà, morirà presto in un banale duello cui è stato obbligato dall'orgoglio di casta. E pure gli altri comprimari spariscono uno a uno, nei modi più incidentali. L'unica che resta a dominare la scena, fermamente barricata nei suoi pregiudizi sociali, è Lady Ashton. Non si è presentata questa volta una Lizzy, alla maniera della Austen, che abbia osato sfidarla in campo aperto, la figlia Lucia si è sottratta a lei cedendo alle forze occulte, e in definitiva rifugiandosi nel loro seno, ad attendervi il promesso sposo.

Questo Scott capace di frequentare le sponde sinistre del cosmo narrativo, di dare ascolto al filone dell'*horror*, emerge anche dai bellissimi *Racconti del soprannaturale*, che sono come cartoni preparatori stesi in vista della *Sposa di Lammermoor*, o in parallelo, come materiale di riserva, o per esercizi supplementari. C'è la storia di *Wandering Willie*, che ci riporta ai truci sfondi di soprusi messi in atto da possidenti terrieri volti a spremere come limoni i fittavoli, implacabili se questi non rispettano le scadenze. Ma il Willie eponimo, seppure a stento, ce la fa a compiere il suo dovere, a pagare il canone a un padrone tirannico, affondato nel vizio. Ma poi a lui succede un erede ancor più duro, che torna a chiedere il pagamento al povero Willie, in quanto questi non gli sa produrre una regolare ricevuta del versamento effettuato. E dunque non gli resta che chiedere l'intervento del sogno, che gli possa suggerire la pista giusta per ritrovare il documento smarrito. In fondo, anche per questo verso Scott si trova a costeggiare la situazione da cui era partita la Austen, credere o non credere all'affascinante mondo del soprannaturale? I fantasmi dell'aldilà, dell'oltretomba svaniscono o no al sopraggiungere dell'alba? In effetti, l'arcano aiuto proveniente dal mondo onirico permetterà al povero protagonista di rintracciare il

documento perduto. Un interrogativo del genere se lo pone anche il solido generale Browne, che accetta di dormire nella Stanza degli arazzi, sita in un maniero sperduto nell'infinita campagna inglese, appartenente a un vecchio suo amico di altri tempi. Ma i rumori e le apparizioni inquietanti che gli si manifestano nella lunga notte gli suggeriscono di non sfidare l'ignoto, meglio chiudere quella stanza, rientrare in un sano mondo fisico. Scott si pone abilmente in uno spazio intermedio tra il credere o no: da un lato non vuole varcare la soglia e navigare negli universi dell'orrore, al seguito della Radcliffe, ma d'altra parte non rinuncia a farne giungere abilmente qualche sentore, qualche avvertimento, magari per interposta persona. Per esempio, l'autore raccoglie, in un delizioso e ben strutturato racconto, le confessioni di tale zia Margaret, che gli parla di uno specchio misterioso capace, quale televisore sintonizzato su lontani canali, di mostrare appunto quanto succede altrove; e così una povera donna abbandonata dal marito assiste in presa diretta al tradimento di lui, che lo porta a sposare altra donna in terra straniera, e a uccidere in duello un fratello di lei, che ne avrebbe voluto vendicare l'onore. Insomma, Scott mette a punto un abile repertorio di stratagemmi, di incursioni nell'orrore, che lascia in eredità a una situazione in parte simile alla sua, al gusto *fin de siècle* prossimo venturo. Di specchi misterici in cui si sanciscono destini alternativi a quelli di una realtà quotidiana, ne saprà qualcosa Oscar Wilde. E già si è detto di Alice, la megera portatrice di arcani segreti, di misteri di famiglia, che contribuisce a inquietare l'atmosfera gravante attorno a Lucia di Lammermoor. Ebbene, anche questa figura merita di trovare un posto, nei vari racconti del soprannaturale, in uno di questi essa appare come una mummia incartapecorita, chiusa in un dolore senza fine, triste spettacolo esposto alla curiosità di alcuni turisti che si recano a contemplare quello strano essere. Tremenda è la storia che si sa di lei, infatti un incontenibile affetto materno l'ha indotta a trattenere a sé un figlio che pure si era arruolato nell'esercito e aveva dato la parola di rientrare, dopo una breve licenza consumata appunto presso il tugurio materno. Ma per non perdere l'amata presenza del figlio la madre lo aveva narcotizzato, cosicché quando il giovane si risveglia, si vede ormai ridotto nei panni del disertore, non

avendo fatto ritorno alla compagnia nel tempo stabilito; e dunque il comandante sguinzaglia sulle sue tracce alcuni commilitoni per farlo arrestare e consegnarlo all'inevitabile punizione. Ma invece di cedere e di sottomettersi, egli resiste, armi alla mano, sostenendo un impari scontro. In genere, le tenzoni proprie del filone romanzesco si tengono tra contendenti di alto conio, come ci insegnano i casi di *Ivanhoe*, ma talvolta il nostro narratore non è alieno dal mettere in scena anche scontri violenti, immediati, brutali, irrispettosi dei codici cavallereschi, gestiti da poveri popolani. Come è quello, forte fra tutti, che oppone l'uno all'altro *I due mandriani*, Robin Oig e Harry Wakefield, rozzi pastori, *cow boys* incaricati di portare al pascolo le mandrie altrui, amici per la pelle, fino al momento in cui il secondo non compie uno sgarro ai danni dell'altro, parcheggiando il suo bestiame in un pascolo che l'amico aveva affittato per sé. Quell'ingiuria chiede di essere lavata col sangue, ne seguirà un colpo di pugnale lacerante, con rumore metallico per l'urtare della lama contro lo sterno dell'avversario, che muore sul colpo, mentre il reo del delitto d'onore è del tutto remissivo e disposto a pagare con la vita il crudo misfatto davanti a cui non ha potuto recedere. Scott insomma occupa autorevolmente tutte le zone del romanzesco, con predilezione per le vicende storiche e in costume, improntate a un solenne codice aristocratico, ma senza evitare del tutto di aprire anche alle aree del mistero, facendone affluire abilmente taluni miasmi, e riuscendo talvolta a scendere dalle alte sfere dei personaggi blasonati, con illustre pedigree alle spalle, fino alle vicende basse ma proprio per questo dure e inesorabili di meschini membri del quarto stato.

4.6. Byron, il superuomo capace di autocritica

George Gordon Byron (1788-1824) è il terzo grande della

letteratura inglese posta a cavalcare le acque inquiete e multiformi della stagione romantica. Nel suo caso assume maggiore evidenza una discendenza dal capostipite del filone introspettivo e di rivolta contro le convenzioni dominanti, Goethe, nei cui confronti il rapporto col mondo narrativo della Austen era senz'altro impreciso e deviato, se non altro per il fatto di dover fare i conti con una condizione femminile e con le sue necessità imprescindibili. La discendenza invece è assai più diretta appunto nel caso di Byron, a cominciare dal tratto condiviso col grande tedesco di frequentare indifferentemente la prosa e la poesia, con scambi reciproci, laddove si è visto l'elogio sincero proclamato dalla Austen a favore del solo romanzo, senza tentazioni verso il genere lirico. Qualche passo nella poesia lo compie invece l'altro cavallo di razza della scuderia anglosassone, Scott, ma senza tanta convinzione, preferendo decisamente puntare forte sulle sorti della narrativa, anche perché condizionato dall'obbligo di tirarsi dietro un pesante descrittivismo, che è quanto si conviene di meno al genere lirico. Riconosciuti questi motivi di una possibile eredità, c'è però da dire che molte sono pure le differenze tra il wertherismo e il byronismo, cioè tra le caratteristiche tipiche dei campioni di base proposti dall'uno e dall'altro universo. Werther per un certo verso è davvero figlio di una Germania dalle piccole patrie, non affacciata, in quegli anni, su una vasta fetta di mondo, e quindi un suo figlio risulta negato a scorribande oltre mare, gli si addice solo qualche piccolo cabotaggio da uno staterello all'altro del mosaico tedesco, anche per le sue limitate possibilità sociali, di piccolo intellettuale; né una figura a lui simile come Wilhelm Meister riesce ad andare più lontano, dovendosi muovere avendo come primo impulso non più che il modesto compito di andare a riscuotere i crediti della prosaica azienda paterna. La piccola nobiltà delle *Affinità elettive* è anch'essa del tutto stanziale, e forse proprio per questo ha tanto tempo da dedicare alle proprie malattie d'anima. Se insomma il modello wertheriano prevede il chiudersi a riccio su un piccolo mondo antico, difendendosi dagli aculei con cui la crudele realtà esterna ferisce e impedisce di vivere, il modello byroniano prevede invece una traboccante manifestazione di vita, e di atletismo, e scorribande in tutte le direzioni. In entrambi i casi è di scena

una protesta, ma mentre gli eroi goethiani la praticano “stando sul posto”, con prospettiva ristretta, i protagonisti byroniani se la portano fieramente in giro, vanno a intrecciare le loro spade taglienti in mille occasioni e contro i più disparati avversari, agevolati in questo proprio dal fatto di disprezzare, in definitiva, la misura tipica di ogni narrazione, l'intreccio. Sia il giovane Aroldo sia don Giovanni sono liberi di saltare da una situazione all'altra senza troppo preoccuparsi di collegare le varie stazioni, il loro è un picarismo che, oltre a specializzarsi nei viaggi dell'anima e del sentire, più che nelle avventure e negli incontri fisici, procede a sbalzi, a salti, senza impacci e remore. Ciò dipende fondamentalmente dal genere particolare e largamente ibridato di cui Byron si fa superbo cultore, il poemetto, l'epillio affidato a brevi frammenti, ma pronto a cogliere pure i vantaggi della prosa; e dunque poemetto largamente prosastico, portato quindi a fare i conti da vicino col vero, come in qualche occasione proclama l'autore stesso, deciso a respingere il sospetto che chi fa professione di lirismo, rinunci di conseguenza a un confronto serrato col vero, col documento, con la storia. Ma d'altra parte si tratta di una prosa, cioè di un impegno sulla realtà rugosa, che si concede appunto la libertà di procedere a brevi spezzoni; si potrebbe perfino parlare di idilli, nel senso etimologico della parola, caro anche al Leopardi, caricati di ogni possibile intensità. Lo strumento che rende possibile tutto ciò è una maestria assoluta nella versificazione, appoggiata all'ottava d'oro, già così bene impiegata dai nostri Ariosto e Tasso, e oltretutto rafforzata dalle regole delle rime alterne, che si succedono implacabili, in forza delle leggi dell'omofonia, tenute a pareggiare, appunto nel suono, parole o più in genere aree semantiche dalle più disparate origini. Il che permette a Byron di essere un giocoliere di occasioni e riferimenti, di saltare di palo in frasca, di accostare tra loro i regni del sublime (nelle lettere e nelle glorie patrie) con gli apporti dell'attualità più spicciola, o addirittura del pettegolezzo, della battuta arguta, sul filo dei fatti di cronaca. Il che significa pure che in Byron l'autore non si nasconde mai dietro la tela che viene tessendo, ma si affaccia capillarmente su ogni sua stessa annotazione correggendola, criticandola, facendoci sopra dell'umorismo. La dimensione “meta” interferisce a ogni passo con l'oggetto narrativo, in una

partita saltellante e arguta, in cui, se si vuole, ci può stare anche una fetta di eredità dal modello fornito dal *Tristram Shandy*. Tornando al continuo gioco di sponda tra il lirico e il prosastico, per questa via Byron fornisce modelli assai proficui a chi lo seguirà su quella medesima strada. Intanto, noi italiani siamo tenuti a indicare subito una similarità coi poemetti foscoliani, dai *Sepolcri* alle *Grazie*, in un confronto che si conclude a favore dell'autore inglese sia per la maggiore varietà dei materiali fatti entrare nella grande mescolanza, sia per la capacità di pizzicare le corde argute dell'umorismo, dell'autoironia, che tacciono invece nelle produzioni del nostro autore. Da quei lavori prodotti da autori che sono sostanzialmente coetanei, è poi possibile correre in avanti, fino a D'Annunzio, o ancora più in là, a Pound. Già lo abbiamo notato, molti tra questi prodotti di area romantica costituiscono un'alba del contemporaneo, scavalcando tutte le opache aree del realismo che dominerà i decenni centrali del secolo a venire, in cui verranno portate al trionfo le ragioni del moderno.

Due sono i poemetti in cui Byron esprime al massimo le varie virtù sopra indicate, in ordine di tempo, *Il pellegrinaggio del giovane Aroldo*, seguito poi dal *Don Giovanni*. Intanto, aggiungiamo pure che è nella natura di questo genere particolare l'essere steso non già di getto, bensì a blocchi aggiunti, quasi come un vero e proprio diario, ma non certo in senso autobiografico. La conduzione di un romanzo impone un vincolo sintattico, cioè un rapporto di continuazione da un brano all'altro, laddove la formula del poemetto prosastico o della prosa liricheggiante può procedere per asindeto, sia al momento della produzione da parte dell'autore che in quello della lettura, autorizzando un prelievo a blocchi parziali. In ogni caso, già lo sappiamo, il modello byroniano differisce da quello wertheriano in quanto, subito in partenza, gli eroi del primo tipo non soffrono per timidezza e astensione dai piaceri della vita, ma al contrario ci appaiono disgustati per aver bevuto troppo largamente al calice dei piaceri, agevolati da ottime collocazioni sociali di famiglia. Aroldo potrebbe già far suoi i celebri versi di Mallarmé, "la chair est triste, hélas! et j'ai lu tous livres". Sazio, corrotto dai troppi piaceri concessigli dalla *ville moderne* quale senza dubbio era Londra, non gli resta

che intraprendere un quasi dantesco esilio di espiazione, che è anche un modo di portare a compimento la propria educazione sentimentale, o di effettuare un Grand Tour, non ligio però alle tappe convenzionali quali si addicevano ai giovani lord ligi al sistema dominante. Il nostro antieroe, evidentemente, mira a farsi da sé un itinerario a sua volta anticonformista. Una prima tappa è Cadice, con visita obbligata alla corrida, ma già qui, pur nei confronti di uno spettacolo turistico, la sensibilità byroniana esercita il contropelo, ha occhi per l'orrido spettacolo dei poveri cavalli sbudellati dalle corna del toro, eppure lealmente protesi a difendere i loro cavalieri. Il byronismo, né più né meno che il wertherismo, implica che si intervenga in ogni circostanza a favore dei deboli, dei vinti. Questo d'altra parte senza concedere a un pacifismo o buonismo troppo prontamente appagati, anzi, l'itinerario formativo che il giovane Aroldo si impone transita per i luoghi dove si sono combattute aspre battaglie: eccolo quindi a Waterloo, alla ricerca di tracce o addirittura di echi che ancora si levino dal grande fatto d'armi che là si svolse, con occhio attento anche a quanto doveva succedere nella vicina Bruxelles, dove forse si aggirava una folla distratta, non consapevole dell'immane scontro che si stava compiendo a pochi chilometri di distanza. Byron non sa che in tal modo anticipa un confronto per opposizione cui poi indugerà largamente Thackeray nel suo capolavoro *Fiera di vanità*, e non sa neppure che, in quella stessa *morne plaine*, per dirla con Hugo, anche un'anima a lui gemella, Stendhal, farà aggirare il suo eroe wertheriano-byroniano, Patrizio del Dongo. E in tutti e tre i casi, di Byron, Stendhal, Hugo, è inevitabile che si apra il dossier riguardante Napoleone, la sua grandezza, le sue colpe, le sue macchie, con la necessità di far risuonare il quesito emesso, a nome di tutti i grandi testimoni dell'epoca, dal nostro Manzoni: "fu vera gloria?", un drammatico processo cui vorrà partecipare anche Chateaubriand, mentre, seppure molto a posteriori, anche Tolstoj intenderà recare il suo verdetto. L'evento napoleonico si pone insomma come un'enorme montagna, come un ostacolo contro cui andare a sbattere, lungo le rotte di molti percorsi narrativi. Lasciata Waterloo, il nostro Aroldo risale il Reno, continuando nella ricerca di culmini drammatici, di isole di emozione segnate da prodezze. E nello stesso tempo va anche a

ritroso nel tempo, dall'immane battaglia dell'era napoleonica, quando in realtà la fase imperiale del Corso ha soffocato le conquiste della rivoluzione repubblicana, Aroldo, davvero pellegrino entusiasta, pronto a captare tutte le suggestioni, a imbevversarsi come una spugna di sensazioni e atmosfere, giunge a celebrare le battaglie più pure che i generali francesi ingaggiavano contro le forze tedesche e austriache, sulle sponde del fiume sacro. Ma la sua attenzione non va certo in esclusiva a eventi dell'ordine marziale e guerresco, egli non dimentica di essere in primo luogo un letterato, un uomo di cultura, e dunque, nel suo viaggio a ritroso, giunto sulle rive del Lemano, non manca di fare una capatina a Clarens, luogo dove Rousseau aveva ambientato i tormentati amori di Giulia e Saint-Preux. Ma c'è da dire che la misura olimpica e conciliante adottata dal filosofo francese proprio nel presentare quella relazione non si conviene certo al fare rotto, agitato, sprizzante scintille, cui di solito si affida il nostro pellegrino, impaziente, insofferente di indugi, portato d'impulso a raccogliere sempre nuove tentazioni. Il viaggio a ritroso, nella geografia e nella storia culturale, si conclude passando dalla Svizzera alla Francia, e celebrando Voltaire e Gibbon, nel che, se si vuole, entra una buona dose di eclettismo nei gusti del nostro viaggiatore, che si pone anche nei panni del collezionista di figurine, di cartoline ricordo, ma sempre pronto ad accendere la fantasia, a far scoccare scintille dai dati che incontra sul suo cammino. Pungenti fiori lirici, e brutali accertamenti documentari, suggestioni turistiche, densi richiami culturali si mescolano, in un *pot pourri* sempre vitale e stimolante. Non manca neppure la tradizionale tappa italiana, consacrata al mito di Roma, ma anche in questo caso Aroldo, e dietro di lui l'autore, gioca in controtendenza. La maestà dell'impero romano se n'è andata, anche se è doveroso coglierne tracce ed echi, ma in sostanza, proprio come un'anima gemella quale Leopardi, anch'essi vedono "le mura e gli archi" disabitati, svuotati dell'antica energia. E anzi, una rievocazione, quasi *sons et lumières*, proprio a uso turistico, di vecchi fasti, dei combattimenti di gladiatori quali si compivano nel Colosseo, induce il testimone a immedesimarsi nella parte di un vinto, di un gladiatore germanico, proveniente da quella popolazione dei Goti che determineranno l'etichetta di assoluta estraneità ai

valori del classico, il quale muore vittima della crudeltà altrui, senza alcun conforto, con lo sguardo appuntato a un lontano e irraggiungibile nucleo familiare, ma auspicando il rivolgimento futuro della sua gente, che trarrà vendetta di quelle morti atroci inflitte per il puro gusto di concedersi svaghi oziosi. Dovunque vada, il pellegrino avverte brontolii, scosse telluriche, sommovimenti che si annunciano o che già si sono compiuti lasciando tracce sinistre. Per fortuna ci sono figure o miti di un amore redentore, come avvenne per esempio nel caso della fanciulla che, secondo la tradizione, in qualche luogo di persecuzione di minoranze oppresse, concesse il latte della sua mammella al povero padre affamato. Thomas Stearns Eliot non amava Byron, eppure avrebbe dovuto riconoscere che il cantore di Aroldo lo aveva ampiamente preceduto nello stendere un *Waste Land* alla misura dei suoi tempi, e soprattutto nell'accumulare rovine per la salvezza della propria anima.

Più distesa è la misura cui Byron si concede nel *Don Giovanni*, forse perché assume una maggiore distanza rispetto al protagonista, o forse per un'avvenuta maturazione, infatti siamo ormai a cavallo tra secondo e terzo decennio dell'Ottocento, e all'autore resta ancora ben poco da vivere, prima di fare una morte eroica, del tutto consona ai suoi sublimi cavalieri erranti a difesa dei valori umani conculcati. La misura è più densa quantitativamente nel succedersi delle ottave che costituiscono i vari canti del poemetto, in numero di sedici, mentre trova conferma il criterio del procedere a singhiozzo, con aggiunte forse anche estemporanee, e forse senza un progetto globale steso a tavolino in partenza. Inoltre il ruolo stesso del don Giovanni starebbe a indicare una sorta di pienezza, di compiaciuto possesso ed esercizio delle proprie doti, in netto contrasto con le parti volutamente consacrate all'inettitudine del wertherismo-byronismo. Ma in realtà l'autore svuota il suo personaggio da un troppo di sicumera, anche se il suo don Giovanni non è certo un rinunciatario, appare anzi pronto a prendersi una buona parte di successo erotico, purché questo non sia a scapito di più alti e sacri principi. E subito all'inizio il primo canto è deliziosamente consacrato a un'avventura d'alcova, in cui Byron dimostra di sapercela fare in gara con qualsivoglia collega e rivale del

filone narrativo. Deliziosa è la descrizione del *ménage* di una cara amica della madre dell'eroe giovinetto, mal maritata, con un coniuge anziano che la trascura, come vuole la tradizione in materia, di cui già il Boccaccio ci offriva divertenti conferme. E dunque, donna Giulia, in una Spagna di maniera, fedele allo stereotipo corrente, è lasciata a stecchetto, quanto ad appagamento erotico, dal marito Alfonso, sia per l'avanzata età di costui, sia perché l'anziano coniuge preferisce concedersi ad altre passioni: logico quindi che la concupiscenza di lei, insoddisfatta, si rivolga all'adolescente gettatole tra le braccia dall'amica di famiglia, e madre di lui, forse proprio con l'intenzione sottintesa che Giulia gli faccia da nave scuola. Il giovane, dapprima timido, cresce per gradi, diviene un frequentatore abituale del letto di lei, fino al punto da suscitare la gelosia del legittimo coniuge, indifferente verso la vita erotica della moglie trascurata, purché, nella buona società, non si percepisca il *fumus* del tradimento perpetrato. Si ha allora un'improvvisa incursione del coniuge per sorprendere l'intruso, che deve dapprima nascondersi tra le coltri, poi darsi a una fuga grottesca, ma lasciando sul campo un paio di scarpe traditrici.

Ce ne sarebbe da riempire l'intera vicenda, se fossimo a un caso di narrativa galante e libertina di specie settecentesca, tra Fielding e Marivaux, ma il don Giovanni byroniano è chiamato a ben altri impegni e doveri. Chiuso pertanto il capitolo dell'avventura galante, lo vediamo nei panni di un Ulisse naufragato su un'isola incantata, dove viene accolto da una fanciulla, Haidée, con delizioso contrappunto tra il mito e la più prosaica realtà, quasi in termini consumistici. Infatti la leggiadra fanciulla, quale una Nausicaa dei nostri giorni, ben assistita da una solerte domestica, deve affrontare il compito di come procurare all'aitante naufrago, in stato di prostrazione per fame pregressa, un sostanzioso *breakfast*, secondo i parametri del gusto londinese. Ma malgrado queste programmate incursioni nel prosaico più accentuato, si tratta pur sempre di un sublime episodio di innamoramento, degno del collega all'opera altrove, Stendhal: l'incontro tra i due giovani dà luogo alla pienezza di una consumazione totale, nel corpo e nello spirito.

Però non c'è nulla che possa trattenere il nostro don

Giovanni, sempre in movimento non già per conquistare ulteriori facili successi di letto, ma per adempiere a un ruolo di testimone, di reporter lucido, teso, commosso, in tutti i luoghi in cui la condizione umana conosca drammi, tensioni, tragedie. Lo troviamo inquadrato nell'esercito russo che muove all'assedio di Ismail, città posta alla foce del Danubio, allora sotto l'impero turco, e dunque eccolo ricalcare le orme del suo fratello minore Aroldo, quando rivisitava la *morne plaine* di Waterloo. Ma qui gli orrori della guerra sono in atto, e Byron non li risparmia certo a noi ipocriti lettori, obbligandoci a esserne testimoni a nostra volta, incalzandoci per farci pronunciare un no risoluto a quelle atrocità, che vedono il sangue scorrere a fiumi. E ci sono episodi davvero culminanti, come la minaccia che circonda una fragile bambina, sepolta quasi sotto un mucchio di cadaveri, e già a rischio che su di lei si abbatta la spada di qualche disumano cosacco. Sennonché il nostro don Giovanni, militante non già per la causa meschina dei propri piaceri sessuali, ma per la più alta difesa dei valori umani, si industria per sottrarre al macello quell'infante, fino ad adottarla, forse a compenso di un bisogno di paternità cui lo stesso Byron riuscì a soddisfare solo in modi parziali e tardivi, forse proprio per tenersi le mani libere, nella sua qualità di nobile missionario e tutore delle migliori cause dell'umanità. Intanto gli avviene di essere pure il commosso testimone di un sacrificio supremo, di un padre turco che non si vuole arrendere, e spinge alla morte non solo se stesso, ma pure i cinque figli che lo circondano. La guerra è lutto e rovina, e saccheggio, e stupro, tanto da indurre don Giovanni a porsi un sinistro quesito: chi è più crudele, tra i vincitori, nel non accordare scampo alle donne dei vinti, il soldato francese o quello di altre nazionalità? I russi, dopo la conquista di Ismail, si sarebbero comportati abbastanza bene, con un limitato numero di stupri commessi, se non fosse che nell'errore delle tenebre avrebbero violentato addirittura un gruppo di anziane settantenni. Ecco uno di quei tocchi comici estratti dalla cronaca con cui lo scrittore cosparge e rende sapidi i suoi *reportages*, altrimenti vibranti di sdegno e di passione.

Che poi continuano quando don Giovanni, divenuto abbastanza celebre e salito nella scala sociale, viene solennemente invitato a Londra, di cui si descrivono i costumi,

indugiando abbondantemente nei pettegolezzi, con continui giochi di sponda tra il nobile e il frivolo, tra il dato di alto profilo e l'occorrenza più compromessa con la quotidianità. La rima cui Byron ricorre con straordinaria bravura interviene a conciliare i contrari, a procurare i congiungimenti più imprevedibili e divertenti, la dimensione "meta" giocherella con i vari referti nell'atto stesso che li infilza al suo spiedo. Del resto, ciò fa parte della poetica byroniana dichiarata, che infatti si vanta di essere interessata a trattare *de rebus cunctis et quibusdam aliis*, passando agilmente a svolgere disquisizioni sulla filosofia di Berkeley, o invece a narrare di un episodio di malavita e di aggressione per le strade di Londra di cui don Giovanni resta vittima. A vantaggio di un modo di narrare così a scatti, a brevi illuminazioni, non interviene mai quella catena obbligata che in tanti altri casi di narrativa è costituita dalla trama. La prima delle licenze poetiche che Byron si concede è proprio di fare a meno di questa forma di servitù, pur non trattenendosi certo dall'invadere di continuo i campi che di solito sono terreno di caccia della prosa. Questa appunto la virtù estrema di situarsi tra i due fronti, della lirica e della prosa, di cui egli è superbo e forse ineguagliato campione.

5. FRANCIA ROMANTICA

5.1. Chateaubriand, cercare la salvezza evadendo

Anche la Francia, ovviamente, partecipa a quei tre decenni di gravi sconvolgimenti che sommuovono l'intera Europa, e che infliggono una vasta cesura a un normale svolgimento delle ragioni del moderno, e del suo compito di fornire un ritratto, sia in arte che in narrativa, della realtà secondo canoni di mimetismo attento, cioè di realismo. E anzi, non c'è scrittore che a quei traumatici avvenimenti abbia partecipato di persona più direttamente di quanto sia capitato a René de Chateaubriand (1768-1848), tanto da ricavarne l'impulso a stendere un documento analitico, relativo a un lungo arco di anni. Sono queste le *Memorie d'oltretomba*, in cui, da buon francese, egli si richiama al grande esempio già fornito da Rousseau con le sue *Confessioni*, e anche in questo caso dobbiamo deplorare che dalla sequenza dei fatti registrati con criterio informale e casuale, come suggerisce il genere della memoria o del diario-giornale, entrambi gli autori non abbiano voluto o potuto passare a una narrazione diretta, svincolata dal criterio meccanico del diario, e affidata invece a *dramatis personae* distaccate dalle loro vicende private, passando insomma dal genere autobiografico al romanzo *tout court*. Questo salto di sponda riuscirà in modo superbo a Stendhal, forse proprio per la ragione che, come vedremo, egli svuota i suoi appunti memorialistici, e dunque assai poco si dilunga

nello stenderli, mentre, effettuato il travaso, ci fornisce quel capolavoro assoluto che è *Il rosso e il nero*. Non così i suoi due precursori, che raggiungono un massimo di efficacia proprio quando si disperdono nella misura frammentaria del diario o della confessione, offrendoci vive, brucianti faville, mentre riescono meno efficaci quando da lì si sporgono per mettere in salvo le loro riflessioni ed emozioni in prodotti finiti, autonomi, posti su un piano di autosufficienza. Ma ritornando al flusso autobiografico, nessuno più di Chateaubriand ha avuto a disposizione una materia varia, chiaroscurata, grazie ai tanti imprevisti, alle svolte e catastrofi da lui sperimentati in prima persona, con ritmo alterno tra momenti di caduta e altri di riscatto e di promozione, vedendosi continuamente trasportato dall'altare alla polvere e viceversa, come il Napoleone manzoniano. Che cosa non ha provato sulla propria pelle, l'io autobiografico che Chateaubriand finge di restituirci dall'oltretomba, in realtà limitandosi a lasciare inediti i suoi appunti, concedendone solo una pubblicazione postuma! Da fanciullo, gli è dato di vivere le condizioni già tutt'altro che prospere della nobiltà bretone, che solo a fatica permette al proprio rampollo, oltretutto non primogenito, di venire a Parigi e di rendere omaggio al re, a Versailles, quasi ricalcando le orme del contadinotto di cui ci ha parlato Marivaux, anche se costui si inurbava nei miseri panni del lacché, mentre il giovane René era tenuto a conciliare le magre risorse che i genitori gli potevano assicurare con le esigenze di una vecchia prosapia nobiliare. Ma poi c'è la bufera che travolge la sua casta, e René ne dà conto nei modi più drammatici, narrando di fughe faticose, di imprigionamenti di congiunti, di morti che colpiscono alcuni membri della famiglia. Da lì egli concepisce quel fiero abito di oppositore del regime rivoluzionario che poi non lo abbandonerà più, facendo di lui un accanito conservatore e tutore di tutti i sacri principi del vecchio ordine, Dio e monarchia, un legittimista convinto, proprio nella misura in cui attorno a lui tutto sembra crollare, e allora dalle rovine, dai marosi, conviene tenere fuori la testa, guardare verso l'alto, a costo di apparire nostalgici. Ma la nostalgia, intesa alla lettera come dolore per la perdita di un paradiso, che si cerca vanamente di ritrovare su questa terra divenuta miserabile, sarà la molla che reggerà anche le creazioni autonome di

questo autore. Che dunque, è chiaro, sarà un implacabile nemico di Napoleone, sia perché il Corso si presenta come l'erede dei guasti della rivoluzione, sia perché a modo suo tenta di restaurare i vecchi principi autoritari, ma nella veste dell'usurpatore, oltretutto spietato verso gli esponenti del regime abbattuto, come risulterà dalla messa a morte di un membro illustre della dinastia borbonica, il Duca d'Enghien, fatto rapire in terra straniera, con totale spregio del diritto delle genti. Abbiamo già detto che in un lungo arco di tempo Napoleone sarà termine fisso di giudizio, non solo da parte di commentatori politici e di storiografi, ma anche e forse più a opera dei migliori narratori del tempo. Ebbene, tra i più duri accusatori del condottiero ci sarà proprio il nostro Chateaubriand, che pure ha avuto incontri diretti col tiranno, traendone ritratti non pregiudicati in partenza, ma almeno nelle intenzioni abbastanza equanimi. Riesce utile accennare fin da questo momento al ruolo opposto che sarà tenuto da Stendhal, deciso a presentarsi quasi nei panni di ultimo napoleonide convinto, fino a fare del grande Corso un modello per i suoi stessi eroi, anche se collocati in situazioni ben più modeste. E anche Byron è da porsi in questo partito dei napoleonidi convinti, come dire che il wertherismo-byronismo sceglie a favore dell'ideale movimentista e dinamico insito nel mito napoleonico, laddove chi si sente chiamato a difendere la causa di un'umanità aspirante al quieto vivere, da Chateaubriand a Tolstoj, preferisce emettere un verdetto di condanna irrevocabile nei confronti del condottiero. Continuando sul filo delle peripezie autobiografiche che l'autore francese intende affidare ai posteri, queste contengono le pagine quanto mai avventurose che, nel corso dell'ultimo decennio del Settecento, videro l'esule, il nobile espropriato e fuggitivo, osare spingersi nel Nuovo Mondo, un'avventura che per tanti suoi predecessori, da Prevost a Bernardin de Saint-Pierre, era stata soltanto un fatto di testa, una soluzione immaginaria da far compiere a personaggi virtuali e d'invenzione. Non così nel caso del nostro autore, per lui questa puntata transoceanica costituisce davvero un'impresa giovanile affrontata nel modo più diretto e pericoloso, con tante straordinarie occasioni di esperienza, come quella di spingersi tra le truppe dei coloni statunitensi in rivolta contro la corona

britannica, con l'alta ventura di essere ammesso a incontrare addirittura Washington, e la conseguente possibilità di tracciare un confronto a distanza tra i due colossi dell'epoca, il liberatore delle colonie nordamericane contro l'oppressore delle nazioni europee. Inutile dire che il bilancio, in quella sorta di giudizio di Dio che in tal modo il nostro autore si sente autorizzato a pronunciare, pende tutto a favore del primo, del fautore dell'indipendenza nordamericana. Comunque è altamente apprezzabile il fatto che Chateaubriand sia andato a documentarsi da vicino sugli usi e costumi degli indiani, irochesi e compagni, giungendo fino ad ammirare le cascate del Niagara, e così ricavando un materiale prezioso sul cui sfondo gli sarà possibile collocare le vicende di Atala e di René, quando si accingerà alle sue proiezioni salvifiche, fuori della palude dei tristi casi impostigli nella vita reale. Ma quella eroica e temeraria puntata nel Nuovo Mondo non fu affatto irreversibile, e infatti, sempre sul filo delle memorie, lo vediamo rientrare ben presto nella vecchia Europa corrosa da tanti affanni, scossa da tanti rivolgimenti, con sempre nuovi capitoli, e nuove situazioni. Fra l'altro, i tempi della fuga dal dispotismo napoleonico e del conseguente esilio vedono lo scrittore soggiornare a Londra, in un basso stato di fortuna, che però non gli impedisce di vivere un grande amore. Ma anche su questo fronte incontriamo una differenza sostanziale di condotta, Byron e Stendhal, di quegli amori anche appassionati ed estremi di cui l'esistenza di Chateaubriand non sembra essere stata scarsa, non avrebbero certo fatto mistero, il nostro autore invece li nasconde tra le righe, forse proprio perché la testimonianza redatta in prima persona lo obbliga a certe discrezioni. Poi ancora c'è una conciliazione col potere napoleonico, e l'inizio di una brillante carriera diplomatica, spesa a Roma, alla corte papale, il che dà origine alla componente assai nutrita di uno Chateaubriand *italianisant*, con soggiorni romani alla corte papale, a maturare una carriera cui lo abilita senza dubbio la sua nobile origine, ma che trova freni, smacchi, rovesciamenti di fortuna per quella sua pretesa di sostenere una cocciuta e coerente difesa dei vecchi ideali legittimisti. In sostanza, egli deve attendere il crollo del nemico, del regime dell'intruso, del *parvenu*, perché gli si possa aprire un apprezzabile *cursus honorum*. Da quel momento egli

sarà un legittimista, dapprima a fianco di Luigi XVIII, pur non mancando di vederne tutti i limiti, poi accanto a Carlo X, condividendo con l'ultimo sovrano borbonico la lotta contro la monarchia concepita in termini costituzionali e in panni borghesi dal regno degli Orléans, attorno a Philippe Egalité e agli eventi del 1830. Si conferma insomma una fedeltà fino alla morte, da parte del nostro autore, a favore delle buone cause *d'antan*, il che lo induce a entrare anche nelle mene che si accentrano attorno agli ultimi dei Borboni, in un loro tentativo di riprendere il potere contro il ramo degli Orléans, considerato troppo concessivo verso i tempi nuovi. Certo è che, grazie a questi vari rivolgimenti, alcuni di segno a lui assai favorevoli, non di rado egli vede premiato il suo ferreo lealismo e conosce una crescita nei gradi, il che gli permette un ritorno addirittura nel rango di ambasciatore in quella Londra in cui era vissuto poveramente nella stagione giovanile, e ne viene anche il tentativo di ritrovare l'amore passato. Ma, beninteso, non mancano le relazioni anche sentimentali con le grandi dame dei salotti parigini, alcune delle quali fatte oggetto di grandi e tenaci amori, ma pur sempre sottaciuti, com'è nel costume del nostro memorialista, a un tempo stesso eloquente e reticente. Questo solo un pallido e stinto riassunto di un diario di bordo sempre denso di fatti, di giudizi, di fulminanti ritratti "visti dal vero", e davvero non è dato di trovarne un altro più ricco e chiaroscurato, non solo per quegli anni, ma anche per l'intero secolo a venire, però, come si è detto, l'impresa risulta condotta con la voluta limitazione di mantenerla al piccolo trotto, ricorrendo a un'economia di accumulo, a un tessuto dove gli accadimenti se ne stanno disseminati, in ordine sparso, quasi lasciando al lettore il diritto di estrapolarne alcuni, di lasciarne cadere altri di minore presa.

Per parte sua, lo scrittore sente l'obbligo di sollevarsi da quella materia trita e di mettere in salvo, in una dimensione superiore, talune sequenze narrative, quasi per proteggerle dalle brutture della miserabile attualità che viene registrando. In fondo, anche nel suo caso potremmo riferirci alla dialettica tra un asse degli eventi, puntuativi, casuali, e un asse di sequenze sintagmatiche ordite *iuxta propria principia*, ma mentre Rousseau a questa dimensione sintagmatica si elevava in nome della sua filosofia generalizzante, intenta a impostare

regole comuni valide per l'intera umanità, Chateaubriand, nel momento di attrezzare un suo cantuccio esente dalle minacce della quotidianità, si concede alla nostalgia allo stato puro, e in tal senso l'*opus perfectum* è *L'ultimo degli Abenceragi*, dove quello stesso concetto di "ultimo" sbandierato nel titolo è già sintomo di nostalgia, ma con l'implicita conseguenza che si tratta di dolore irrimediabile, che il ritorno non è più possibile. Beninteso, su entrambi i lati del ritorno, il luogo da cui si parte e quello cui si vuole riapprodare, Chateaubriand gioca di esotismo, proprio per fuggire lontano dalla brutta scena quotidiana: il paese vagheggiato è una Spagna terra calda di passioni, sospesa in un clima magico, in una specie di eterna primavera o estate, che già altri avevano preso come luogo ideale di utopia, o come zona franca per condurvi avventure non lecite alla prosa dei tempi moderni. In fondo, anche Byron non sarà insensibile a un'attrazione del genere. Non abbiamo detto che Chateaubriand, nei suoi itinerari di instancabile giramondo, era stato anche nel Vicino Oriente del mondo arabo; ebbene, proprio da questa intatta riserva di meraviglie e di incanti emerge l'Ulisside ritornante di questa arcana storia, un Aben Hamet della popolazione degli Abenceragi, i cui padri erano stati i conquistatori della Spagna, facendo in particolare di Granata il luogo eletto, il paradiso in terra, e il giovane era cresciuto cullato dai racconti dei tesori di natura climatica, ambientale, anche architettonica propri di quella contrada benedetta, ricca dell'incanto dei suoi giardini, tanto da sentire il bisogno di ritornarvi in incognito. Al piacere impagabile del ritorno nella patria perduta si aggiunge subito, per il protagonista, l'attrazione di un amore concepito a prima vista per Donna Blanca, bellissima fanciulla che però ha il torto di essere una discendente del Cid, cioè di colui che ha cacciato dal Paradiso il popolo di Aben-Hamet, e dunque l'amore tra i due appare subito di impossibile realizzazione, anche se a lungo essi, promessi sposi per le leggi del cuore, continuano a "parlarsi", a incontrarsi in occasione dei ritorni annuali dell'innamorato, ma la relazione è gravemente impedita sia dai genitori della fanciulla, sia soprattutto dal fiero fratello don Carlos che giunge a incrociare la spada con l'intruso, il quale alla fine deve rinunciare, prendere atto che il Paradiso per lui è definitivamente perduto, e andare a sparire nel deserto cui è

stata condannata la sua gente. Chateaubriand traccia così una arcana, aerea favola, un purissimo distillato davvero affrancato dalle miserie di cui egli è stato così attento e scrupoloso cronista nella dimensione della cronaca. Un'altra favola, dall'andamento meno puro, inficiato da numerose scorie, Chateaubriand la colloca nell'ambiente che ha visitato di persona, nelle foreste del Nuovo Mondo di cui sono ancora signori gli indiani, per esempio il popolo dei Seminole, in quanto il colonizzatore bianco, a cominciare dallo stesso Washington, non è ancora venuto a scacciarli, ripetendo ai loro danni l'impresa di conquista che il Cid aveva inflitto agli arabi. Anzi, in quelle terre selvagge tocca al rappresentante della tribù dei bianchi, a René, essere perseguitato, fino a venire imprigionato, in uno degli scontri tribali che scuotono la vita di quelle popolazioni primitive, e il malcapitato protagonista dovrebbe essere messo a morte, se non ci fosse una Donna Blanca di turno a impietosirsi di lui, ad amarlo alla follia, fino a mettere a repentaglio la propria incolumità sciogliendolo dai lacci e fuggendo con lui nella foresta. E dunque è la donna a trovarsi in pericolo, in quella situazione, con complicazioni romanzesche che, già lo si è detto, rendono meno cristallina questa vicenda, rispetto al dramma ambientato in Spagna. Infatti la consumazione dell'amore tra Atala e René è bloccata da un voto di castità che la fanciulla ha compiuto, proprio per la salvezza di lui, per fortuna, dato che con un colpo di scena si verrà a sapere che i due sono fratelli, ma ci pensa il morso di un serpente a porre fine a ogni rischio di consumare l'incesto, in quanto René non riesce a trovare un antidoto al veleno, e Atala morirà, con strazio indicibile dei presenti. Bisogna riconoscere che in questo caso l'autore riesce a reggere l'intera vicenda inserendola totalmente nel contesto del Nuovo Mondo, senza servirsi di questo un po' di rimessa, come *refugium peccatorum*, per destini umani messi in fuga dal Vecchio continente, come era stato nei casi già ricordati di Manon Lescaut e di Paolo e Virginia. Invece Chateaubriand ha il torto di riprendere il rimbalzo da una costa all'altra dell'Oceano nel caso di un altro racconto, *René*, con un eroe che appunto rientra nei nostri vecchi parapetti trovandosi intricato in una torbida storia con la sorella. Sembra proprio che l'Europa sia fonte di guai, meglio starne alla larga, ove possibile. Non per

nulla il Vecchio Continente è stato il luogo ove ha imperversato il genio crudele di Napoleone. In fondo, Chateaubriand ben intende che indietro non si torna, l'*ancien régime* è perduto per sempre, tanto vale allora andare a rinchiudersi entro belle favole del passato, da tessere con infinita nostalgia.

5.2. De Staël, Constant, fatali destini di donne

Una fiera oppositrice di Napoleone fu pure Anne-Louise-Germaine nata Necker, coniugata De Staël (1766-1817), quindi, come Chateaubriand, condannata a lunghi anni d'esilio, quando l'imperatore dominava, e potendo contare su pochi anni di sopravvivenza alla caduta di lui, per potersi rifare con un cospicuo *cursus honorum* di riparazione. Pertanto, un suo eventuale memoriale autobiografico sarebbe stato più esiguo, meno ricco di sussulti e di improvvisi rovesciamenti di fortuna, rispetto a quello steso dal collega. Ma non per questo essa fu meno ricca e metodica poligrafa, con al suo attivo tante opere di politica, di storiografia, di attenta descrizione di usi e costumi, come del resto lo fu anche Chateaubriand, anche se in questi nostri succinti rendiconti non abbiamo accennato a tali aspetti un po' marginali agli interessi che ci guidano, incentrati sulla narrativa. E ancora, la De Staël fu del tutto esente dalle forti attrazioni per il mondo arabo e nordamericano che invece sono parte costitutiva della produzione dello Chateaubriand, anche se pure lei non fu certo personaggio estraneo a viaggi e perlustrazioni, ma tenute tutte in ambito europeo. Fino a quell'apertura sul mondo tedesco che le permise di stendere l'opera per cui ancor oggi è nota, il *De l'Allemagne* che a modo nostro abbiamo dovuto ripercorrere. Essa insomma, proprio per l'esilio dalla Francia, e le vive curiosità europee, ben capì che il dibattito letterario non era più da risolversi tra Francia e Inghilterra, con Spagna e Italia a fare da terzi incomodi, più

che altro per il loro grande passato, ma che il baricentro si era ormai spostato sul Reno, varcato a tante riprese dalle truppe dell'una e dell'altra sponda, in quegli anni, per cui il gremito panorama degli staterelli tedeschi era ormai entrato in gioco, con i relativi prodotti anch'essi influenti, tanto da non poterne più prescindere. Eppure, nel coltivare la sua vocazione al romanzo, che è poi la ragione per essere inclusa in queste cronache, essa non guardò affatto oltre Reno, ma seguì influssi più tradizionali. Infatti il suo *Corinna o l'Italia* è una sorta di *Baedeker* per viaggiatori intelligenti che si vogliano avventurare nel nostro paese, di cui offre convincenti e competenti spaccati sia delle bellezze naturali che di quelle dell'arte e della cultura in genere. Abbiamo visto che pure Chateaubriand è meticoloso estensore, nelle *Memorie*, di circostanziate puntate italiane, ma guardandosi bene dal porle al centro delle sue vicende narrative, forse perché le considerava troppo ordinarie, prive di quella magia del lontano di cui voleva avvolgere le sue fughe nell'irrealtà. La De Staël, invece, volendosi concedere una melodrammatica storia d'amore, pensa che Roma, e la Campania, e tante altre località del nostro paese, ne siano lo sfondo più conveniente, anticipando in questa scelta il grande Stendhal, ma essendone inferiore di molte spanne, dato il carattere del tutto convenzionale delle vicende amorose narrate. A introdurre le quali non manca neppure un aggancio a un territorio ugualmente di grande rilevanza, per la migliore narrativa europea, un'Inghilterra da cui muovono i baronetti ricchi di censo e di nobiltà d'animo, predisponendosi al Grand Tour che è anche un'educazione sentimentale. Il candidato a quest'impresa, nell'opera della De Staël, è tale Oswald Nelvil, forse in parte ispirato da quell'impassibile e solenne gentiluomo che Rousseau aveva posto alle costole dell'ardente Saint-Preux, a reggerne prudentemente le sorti. Qui invece è proprio Nelvil il focoso protagonista, di cui si narrano le prevedibili peripezie di un viaggio in Italia, meta di grande attrazione per le glorie del passato, ma anche luogo di agguati, di scomodità, di traversie, per i sudditi inglesi abituati a ben altri standard di vita. Eppure Roma, nonostante il degrado entro cui la tiene il governo pontificio, si conferma meta d'elezione, dove ci si sente risarciti di ogni fatica, tanto più che qui il gentiluomo appena giunto incontra il grande amore, nella persona di

Corinna, cantante sublime, introdotta nel miglior mondo, guida preziosa a ogni itinerario nell'arte. In un certo senso è l'autrice stessa ad affidare un ruolo di guida autorizzata alla sua protagonista, il che la costringe a interminabili digressioni descrittive, assai poco propizie a conferire alla narrazione un ritmo serrato. Comunque, in un primo tempo Corinna ci si presenta come *turris eburnea*, e tocca al gentiluomo inglese mettersi nei panni del don Giovanni corruttore e insidiatore, finché, a forza di picchiare sul chiodo e di farlo entrare sempre più a fondo nella corazza perbenista della donna, questa cede, e anzi le parti si rovesciano, lei diventa un'amante abbandonata alla pulsione erotica, senza più freni, tanto da inseguire il giovane quando questi è costretto a rientrare in patria. Teniamo a mente i termini della vicenda, perché tra poco incontreremo chi li saprà risolvere con ritmo ben più calzante. La De Staël non rinuncia a certe risorse del romanzesco più smaccato, e così scopriamo che Corinna ha una sorta di gemella, in quell'Inghilterra da cui essa stessa è provenuta, Lucilla, di cui alla fine il Lord, non proprio costante negli affetti, si innamora, facendo patire a Corinna le pene d'inferno. L'amore maschile si rivela incostante e mutevole, mentre quello femminile, lento a mettersi in corsa, riesce poi a divenire irreversibile. Al punto che la soccombente Corinna medita addirittura il suicidio, ma da ultimo si consola, e accetta una soluzione alla Rousseau, resta accanto alla sorella e all'amante traditore, rassegnandosi nella parte di precettrice della figlioletta frattanto nata alla coppia, esattamente come nel romanzo rousseauiano il protagonista accetta di restare accanto a Giulia e al marito di lei, in nome di una superiore armonia e conciliazione dei contrari. Il romanzo della De Staël pecca in conclusione sia per le lunghe digressioni turistico-culturali con cui le varie tappe della relazione italiana tra i due amanti sono condite, sia per la macchinosità dell'intreccio, e per il finale troppo consolatorio.

Le cronache ci dicono che la De Staël ebbe una relazione burrascosa con Benjamin Constant (1767-1830), più giovane di lei ma di più lunga esistenza, e autore, in sostanza, di un solo romanzo, *Adolphe*, in cui, da amante affezionato, egli sembra ripercorrere le vicende dell'opera più nota della compagna, ma con la capacità straordinaria di compattarla, di asciugarla degli

inutili eccessi descrittivi, da guida turistica, con cui la scrittrice ha imbottito i passi della sua narrazione, causandone una perdita d'efficacia, laddove l'intera vicenda, nel trattamento di Constant assume un ritmo lucido, incalzante, ossessivo, con una squisita capacità di indagine psicologica. È curioso che il titolo premi il personaggio maschile, Adolphe, il quale, diciamolo subito, si comporta come il baronetto Nelvil, nel dramma della compagna di banco, ma presentato con ben altra asciuttezza e verosimiglianza. Intanto, andrebbe detto che il breve romanzo si apre con una cornice abbastanza inutile: un narratore dichiara di avere raccolto le confidenze del protagonista Adolphe, rilasciate quando questi si era chiuso nel silenzio e nel dolore dei mali che aveva inflitto alla partner. Tenzialmente, Adolphe sarebbe un eroe di specie wertheriana, portato all'introspezione, alla solitudine, al disprezzo degli altri, ma non proprio così era da adolescente, quando gli capitò la ventura che ben presto sarà illustrata così bene da Stendhal, l'innamoramento, come evento subitaneo, irrimediabile, irriducibile, tanto più che questo moto del cuore si rivolge a persona più matura e coniugata, alla gran dama Ellenore, che sarà la vera protagonista e vittima della storia. In fondo, la vicenda poteva avere un decorso alla Werther, visto che il giovanile impulso di Adolphe viene combattuto da tutti, dal padre, che lo vuole avviare a una corretta carriera diplomatica, dall'oggetto stesso della passione, Ellenore, legata da un rapporto di profondo rispetto verso il marito. E dunque, il giovane avrebbe potuto commettere suicidio, come atto di protesta verso le convenzioni dominanti. Ma la vicenda prende invece una strada diversa, in quanto Ellenore, nel suo profondo, è scontenta del legame austero col marito, imposto più dalla gratitudine per la buona sistemazione in società che il coniuge le ha procurato, che da un soddisfacimento della carne. Quell'amore fresco, spontaneo, generoso che Adolphe le promette la attrae, esattamente come succede nel caso della Corinna della De Staël, ma qui per fortuna non ci sono gli orpelli di una Roma di maniera, la vicenda si consuma nel chiuso di salotti di città nordiche, sotto gli occhi di una buona società pronta a stigmatizzare i membri che tralignino, e poco alla volta quella relazione scandalosa tra il giovane senza arte né parte e la gran dama fa filtrare sintomi, tracce segrete, passi

falsi, la gente mormora, il marito si inquieta e sospetta, infine pone la moglie di fronte a un aut-aut: o resta entro i limiti della morale dominante o accetta tutti i rischi di una fuga sentimentale, mentre anche sul giovane gli ambienti della famiglia e delle autorità premono per farlo rientrare nel retto cammino. Ma tutto è inutile, i due insistono sulla via della passione, da quel momento le peripezie di Ellenore costituiscono un esatto anticipo di quelle che dovrà affrontare la tolstojana Anna Karenina, con una differenza che a suo tempo esplicheremo. Su Anna Karenina si abatterà, in sostanza, la condanna morale dell'autore, in nome di un retto sentire umano da lui ritenuto inviolabile, mentre su Ellenore scende la comprensione e la legittimazione del Constant, anche se passo passo si va raffreddando quella del giovane partner, indotto sempre più a constatare quanto gli costi il duro passo di essersi messo con la donna reietta dal sistema sociale, costretta a vivere ai margini, respinta dai salotti che contano. Per fortuna, in questo caso non ci sarà bisogno di suicidio, basterà una morte per consunzione, d'altronde con rifiuto dell'*happy end* consolatorio cui invece è indotta la debole e imprecisa sorella in spirito fornita da Corinna. Con Constant invece non si scherza, il dramma è chiuso nella sua tremenda tensione interna, senza vie di scampo.

5.3. Stendhal, l'evento cristallizzante vince sul sintagma delle abitudini

Nella situazione letteraria francese relativa a questi tempi incerti, in cui le ragioni della narrativa moderna, dopo il loro primo affacciarsi, conoscono una specie di pausa, per poi rimettersi in corsa e trionfare nei decenni successivi, la figura che si impone, e anche una delle maggiori in assoluto di questa

nostra rassegna, è senza dubbio Henri Beyle, più noto con lo pseudonimo di Stendhal (1783-1842). Per entrare nel suo universo potremo valerci dell'accorgimento già adottato nei casi di Rousseau e di Chateaubriand, prendere a prestito dall'apparato concettuale che poi sarebbe stato messo a punto dal linguista Saussure le nozioni di un asse verticale dei paradigmi, che sarebbe l'ordine degli eventi improvvisi, contingenti, difficilmente riportabili a una sorta di media statistica. Saussure li chiama anche atti di *parole*, i quali a loro volta si stagliano contro il diverso asse orizzontale dei sintagmi, della lingua usata da un'intera comunità, cui in ambito di materia psichica corrisponderebbe il flusso dei comportamenti abitudinari, di ciò che la gente fa usualmente, in modo inerte e ripetitivo. *Parole* contro lingua, diacronia contro sincronia. Solo che i due autori sopra ricordati accordavano la loro preferenza ultima all'asse degli scorrimenti orizzontali, sentendosi impegnati, ciascuno a suo modo, a uscir fuori dalla selva dei casi individuali. Rousseau, da grande filosofo, giungeva a questa opzione per impostare i temi della sua filosofia volta a legiferare sull'intera condizione umana, fornendo un anticipo delle forme a priori trascendentali poi predicate da Kant. Chateaubriand, lo abbiamo appena visto, impostava un'operazione di minore ampiezza, come del resto lo è l'intera sua presenza, se paragonata a quella del ginevrino, in sostanza si comportava come il nuotatore che teme di affondare tra i flutti e allora leva in alto, tenta di mettere al riparo, un tesoretto di stabilità e costanza di sentimenti. Per questa ragione, anche questo lo si è notato, entrambi risultano così validi quando si danno al genere del memorialismo o della confessione, mentre conseguono valori meno sicuri sul piano di un consistente valore narrativo, capace di reggersi per conto suo. Stendhal, invece, il segreto per conseguire una schietta capacità di racconto lo conosce a fondo, ovvero i motivi che gli si presentano sul filo degli eventi, dei singoli atti di *parole*, divengono la molla che guida i passi dei suoi protagonisti, proiettati a tutto tondo nell'autonomia di personaggi sganciati dal rispetto dei fatti autobiografici concernenti l'autore. Di conseguenza, Stendhal è grande romanziere, mentre nei momenti in cui ci si presenta nei panni del biografo di se stesso, in termini più o meno travisati, come succede nei

Ricordi di egotismo e nell'*Henry Brulard*, resta davvero vittima di un ritmo spezzato e frammentario, accumula materiali che avrebbero bisogno di un colpo d'ala per essere messi in forma. Ovvero, in lui la dimensione dell'egotismo, per dirla col suo efficace vocabolo, diventa una grande cosa se sorregge le azioni di eroi autonomi, mentre annaspa e affoga in se stessa, se pretende di esporsi in forma immediata.

Ora, l'atto di *parole*, l'evento che scocca all'improvviso, scuotendo ogni pigro stato psicologico o comportamentale già acquisito, portando colui che lo prova a reazioni violente e impensate, è l'innamoramento, meglio usare un termine del genere invece del più banale "amore", proprio perché questa variante contiene già in sé una bella carica movimentista. Non ci stupiremo quindi di constatare che proprio all'amore Stendhal dedica uno dei suoi primi saggi, quando non ha ancora trovato il coraggio di scendere in campo come narratore a tutto tondo, e si limita a frequentare campi laterali, da porsi sotto una generica sigla di poligrafia, che lo vede intento a coltivare varie passioni e interessi, ma sul piano di un'erudizione semidilettantesca. Eppure, già in quei paragrafi raccolti attorno al tema dell'amore gli avviene di mettere a fuoco un vocabolo-concetto che vale alla perfezione per indicare un'emersione violenta e incisiva dell'asse verticale. L'innamoramento, che giunge improvviso, non si sa bene come e perché, viene da lui definito come una cristallizzazione. Potremmo obiettare che non si tratta di una scelta felice, dato che in mineralogia quel vocabolo indica uno stato di fissaggio, di subentrato immobilismo, ma d'altra parte esso indica bene un senso di forte individuazione. Tutta la narrativa contemporanea, dell'intero Novecento, cui un autore come Stendhal prelude, scavalcando in larga misura i pur forti esiti della stagione realista che stanno per arrivare, conoscerà e frequenterà questo asse delle emersioni violente e impensate, non garantite da alcuna consuetudine preesistente. In fondo, a questa specie appartiene la *madeleine* proustiana, o più in generale ogni epifania nel senso predicato da Joyce. Certo è che gli eroi stendhaliani, nei romanzi maggiori, si aggireranno vuoti e spenti, nelle varie circostanze della vita, finché su di loro non giunga quella chiamata impetuosa, a fuorviarli, a investirli di una carica energetica che li rende capaci di

compiere gli atti più sbilanciati e temerari, fino alla morte. Da questo punto di vista, si può stabilire un parallelo con Byron, del resto quasi un coetaneo, i cui protagonisti sono anch'essi dei diversi, secondo il fondamentale modello del Werther goethiano, ma sperimentato per eccesso, portati non a intristire, confusi nel gregge dei mediocri, ma a sentirsi investiti di cariche energetiche, incitati a missioni estreme. Il che tuttavia non impedisce di riportare questi cultori della trasgressione proprio al wertherismo, come attesta un passo specifico del trattatello stendhaliano sull'amore, dove l'autore si chiede se sia meglio, per i candidati all'innamoramento, seguire appunto un modello wertheriano, col rischio del fallimento, dell'introversione impotente, o quello opposto del don Giovanni. Ma appunto Stendhal non ha dubbi, sceglie la prima delle alternative, quella che porta, potremmo chiosare, a un potenziamento dell'essere piuttosto che a nuove acquisizioni nell'avere. L'atto di *parole* che è l'innamoramento si deve distinguere per qualità e intensità, e non certo per un meccanico, quantitativo sommarsi delle conquiste galanti.

Ma, beninteso, gli atti di *parole* su cui Stendhal costruisce le sue vicende narrative non sono da ricercare solo nel repertorio dell'amore e derivati. L'intera esistenza umana deve essere sperimentata come una successione incalzante di eventi, ognuno capace di sbalzarci fuori dalla pelle dell'abitudine. Si hanno preziosi indizi in tal senso se andiamo a scorrere un altro di quegli opuscoli preparatori in cui Stendhal spende una sua fase di vigilia, producendo lavoretti da poligrafo volenteroso ma generico, e che invece risultano così fertili di premonizioni sui passi futuri. Si tratta della *Vita di Napoleone*. Il grande Corso, già lo abbiamo detto, fu in tutti quegli anni una pietra di paragone per tutti i protagonisti della narrativa europea, i maggiori autori in una lunga stagione, per lo meno fino alla metà del secolo, si divisero equamente in laudatori e in denigratori della sua figura. Chateaubriand e la De Staël si sono schierati tipicamente nel secondo fronte, laddove Stendhal è forse il numero uno tra gli entusiasti seguaci, ma prima ancora che apprezzare le doti del condottiero o dello statista, lo affascinano in lui le capacità di cogliere il tempo, di mettersi in gioco con sprezzo del pericolo. Nella smilza sequenza di brevi paragrafi con cui è condotta questa biografia napoleonica,

spiccano soprattutto le pagine dedicate ai cento giorni, e in particolare allo sbarco in Francia, e alla marcia del reduce verso Parigi, con poca brigata di fedeli, dove appunto egli appare alle folle quasi come un Cristo redivivo si era mostrato agli apostoli, chiedendo atti di fede spontanea. Non c'è tempo di ragionare, di pretendere prove, di controllare identità, davanti a quell'epifania improvvisa deve parlare il cuore, deve partire una reazione istintiva, di adesione o di ripulsa. Napoleone avanza, marciando il più delle volte a piedi, offrendosi in vesti dimesse, senza alcun apparato della passata magnificenza, ma appunto, così si pone il dilemma, o prendere o lasciare, come in un gioco ai dadi, scommettere sul ritorno di Dio in terra, o negarlo, che è poi come decidere se lasciarsi trasportare lungo l'asse verticale degli accadimenti, delle scosse telluriche, o invece rifugiarsi nelle certezze dei sintagmi, delle procedure comportamentali già ben stabilite.

Ma, ovviamente, è l'amore la fonte energetica che mette in moto le macchine narrative: a questa forza Stendhal deve attingere quando si decide a mettere in piedi una vicenda romanzesca autosufficiente, il che avviene con *Armance*, dove tutto si gioca attorno alle vicende di due amanti folgorati della reciproca presenza, attratti da una forza magnetica, ma così intensa e bruciante che, in definitiva, entrambi mettono in atto tutte le loro forze residue per frapporre ostacoli a quella chiamata. Il personaggio eponimo della vicenda, Armance de Zohiloff, è fanciulla di modesta fortuna che vive quasi nel rango di dama di compagnia all'ombra della marchesa di Malivert, il cui amore e orgoglio è per intero concentrato attorno al figlio Octave, destinato a crescere proiettato verso alti destini, e dunque sarebbe una *mésalliance*, quella che lo legherebbe ad Armance, da combattere secondo le leggi dell'opportunismo sociale. Sarebbe un attenersi alle logiche, ai sintagmi già poderosamente sanciti dalla narrativa moderna del Settecento, ma Stendhal ne vuole prescindere, e così ci presenta una madre di vedute larghe, capace di comprendere la forza dei sentimenti, che non esita a spingere i due giovani nelle braccia l'uno dell'altro – come del resto era già avvenuto, pur nell'imperversare delle dure convenienze sociali, quando la buona madre dello scapestrato giovane marchese avrebbe visto di buon occhio che questi si legasse alla virtuosa Marianne,

come ci ha mostrato Marivaux. E dunque le convenienze sociali risulterebbero aggirabili, ma scattano però gli impedimenti dell'orgoglio: Armance vede con orrore il rischio di essere considerata, agli occhi dei più, come una volgare arrampicatrice sociale che ha adescato il figlio della padrona per conquistare un posto a tavola, e allora finge di avere già contratto impegni con un altro partito, facendo fremere di gelosia e di rabbia l'impetuoso Octave. Ma se la madre è comprensiva e generosa, non così sono gli amici di famiglia, che mettono in piedi un volgare complotto, facendo giungere all'attenzione dell'ardente giovane una lettera apocrifa a firma dell'amata in cui lei manifesterebbe sentimenti di bassa lega verso il promesso sposo, dichiarando di andare al matrimonio per pure ragioni di opportunità. Si aggiunga che lui stesso, forse per difetto fisico, non potrebbe comunque soddisfarla sul piano dei rapporti sessuali, sicchè non resta che escogitare un diabolico stratagemma: giungere sì al matrimonio, ma sparire di scena subito dopo e preparare la propria morte mediante suicidio. Curiosa partita, dove i due protagonisti mettono in gioco l'alta posta d'un amore esasperato ed estremistico, palleggiandoselo a vicenda, concordi in sostanza nel giudicare che esso è troppo grande per poter dar luogo a una sua fruizione in termini normalmente soddisfacenti. Il cerino passa dalle mani dell'uno all'altra, ma alla fine li brucia entrambi.

5.4. Stendhal, eroi in rivolta

Qui i dati del problema sono troppo ravvicinati, non c'è abbastanza margine di gioco tra loro, si determina una sorta di cortocircuito soffocante. Non così avviene nel *Rosso e il nero*, che è invece l'opera più ampiamente orchestrata, anche rispetto ai due capolavori successivi, *La certosa di Parma* e *Lucien Leuwen*, opera in cui oltretutto le leggi del genere sono seguite

fino in fondo, fino a una catastrofe finale, con la morte del protagonista. Il quale, ancora una volta, sembra uscir fuori dalle *Confessioni* rousseauiane, infatti Julien Sorel è molto prossimo alle prime apparizioni di Jean-Jacques alla ricerca del modo giusto di assicurarsi il pane mettendo a frutto la sua bella presenza e il buon grado di acculturazione, puntando sull'esercizio della professione di precettore in seno a famiglie altolocate. Tratto lo spunto, Stendhal lo rafforza con la sua capacità, già indicata, di dargli un decorso narrativo più consistente e chiaroscurato. Sorel, infatti, viene fuori da una condizione di famiglia ben più degradata rispetto a quella che Jean-Jacques doveva confessare nel proprio caso. Alle spalle dell'autore delle *Confessioni* stava un modesto artigiano di scarso profilo, assente più che presente, incapace di fare del bene verso quel figliolo promettente, ma anche di infliggergli il male, mentre Julien è condizionato da una avida e sordida famiglia contadina, in cui spicca un padre preoccupato solo di ricavare quanto si può, in termini di vantaggi materiali, dalla eventuale ascesa sociale di quel figliolo mingherlino, proprio per questo disprezzato dai fratelli, gelosi nel vederlo avviato a migliore sorte rispetto alla loro, desiderosi di farlo riaffondare nella palude da cui egli tenta di fuoriuscire. Tutto ciò porta a dire che Stendhal è un ottimo campione di realismo e di descrizione di ambienti sociali, a cavallo tra le virtù già manifestate in tal senso dai narratori del Settecento, e i risultati ben più consistenti cui saprà giungere Balzac. Solo che nel suo caso quei perfetti squarci di pittura della vita moderna o di commedia umana servono solo come sfondi contro cui si staglia l'individualismo titanico dell'oppositore, di un Werther che respinge il flebile compianto di se stesso e si arma invece di un'aggressività byroniana, da cavaliere scagliato lancia in resta contro uno statico e soffocante ordine sociale. In Julien si manifesta la condizione dell'intellettuale che disprezza il quarto stato, soprattutto per il suo supino soggiacere allo stato di miseria inflittogli dagli ordinamenti dominanti, e che dunque arde dal desiderio di cimentarsi col terzo stato, o addirittura con la piccola nobiltà di provincia, pretendendo di esserne accettato per meriti non più di sangue o di fortuna, ma di intelligenza, cultura, sensibilità, e perfino di capacità amoratoria. Questo nostro cavaliere di nuovo conio, che si aggira per

imbracciare le armi dell'innovazione spirituale di cui è foriero contro i difensori dei vecchi dogmi pesantemente stabiliti, percorre una serie di stazioni, cominciando dai dintorni di casa, da una località prosaica e campagnola dove spicca la famiglia di Monsieur Rênal, e là avviene il primo cimento del nostro eroe, in realtà reclutato nei panni ambigui del precettore per i figli, un ruolo che lo pone a metà strada tra il domestico e il professionista investito di una sua dignità. Da quell'osservatorio, egli ha modo di indagare sui vari meccanismi dell'affarismo borghese: come si acquista e si incrementa la roba, come si truffano i poveri, come ci si associa in industrie cordate per raggiungere il successo. Ma non è questo il terreno su cui egli intende misurarsi, il suo scopo non è certo di riempire le tasche, obiettivo troppo meschino e di basso livello. Il nostro cavaliere lotta per conquiste di ordine sentimentale, l'amore è il suo massimo traguardo, il terreno in cui ricavare un premio e un riconoscimento per le sue eccellenti qualità umane. La seduzione amorosa, ammettiamolo, è anche un'arma per vendicarsi dell'alterigia della classe padrona, e un'ottima opportunità è data dal fatto che, a fianco del Rênal, perfetto rappresentante della casta dominante con tutta la boria che l'accompagna, sta l'umile e sottomessa coniuge Louise, cui certo il marito fa mancare affetto e soddisfazioni sessuali, ma imprigionata entro le maglie delle buone creanze sociali e religiose, entro il perbenismo della brava moglie e madre di famiglia, che deve essere esemplare nella sua condotta. Forse Julien è mosso in un primo momento dall'impulso della vendetta: come infatti reagire al disprezzo rivoltogli, se non appunto mettendo le corna all'altezzoso padrone? Ma non dimentichiamo che Stendhal ha già dichiarato, nel trattatello sull'amore, che per lui e i suoi eroi-portavoce il modello Werther deve prevalere su un compiaciuto dongiovannismo. E dunque Sorel non muove alla seduzione di Louise col cinico proposito di potersi vantare di una conquista non facile, e di un'offesa recata al sistema autoritario che lo esclude o lo relega ai margini. In realtà, scatta in proposito la decisiva molla della cristallizzazione: Julien si innamora davvero di Louise, e da quel momento parte una magnifica strategia di piccoli contatti, di frasi appena abbozzate, di mani che si sfiorano nella penombra propizia di

una notte estiva passata su una panchina nel giardino della villa. Ancora una volta, Julien è stato preceduto dal Saint-Preux, anche lui intento a una cauta e timorosa corte nei confronti di Giulia, che comunque ha effetto e induce la donna a superare gli ostacoli e a concedersi all'amante proveniente dal basso, ma tanto affascinante per doti umane e intellettuali. Però Rousseau tesse quella tela a maglie assai più rade e convenzionali, mentre Stendhal si inoltra in particolari sapidi, freschi, di piena rispondenza con quanto ciascuno di noi ha potuto sperimentare in occasioni analoghe. E soprattutto, Julien va fino in fondo, non si lascia convincere alla grande rinuncia, a rientrare in una parte dettata dalla morale dominante. Ma intanto deve pur registrare i segni di rifiuto del sistema, mentre la gente mormora, e Luisa si sbilancia dando all'amante, per quanto ancora rimasto nell'ombra, ruoli e incarichi che lo innalzano troppo, rispetto al basso stato iniziale, il quale oltretutto viene continuamente ribadito dalla presenza dei familiari fermi a un livello di misero degrado. E dunque il nostro cavaliere solitario si vede costretto ad abbandonare il campo, a raccogliere armi e bagagli per andare a cercare un'altra stazione dove tornare a ingaggiare la sua singolar tenzone, singolare sia perché è lui a condurla, dato il suo carattere di individuo d'eccezione, sia perché egli impegna la sua lotta contro il resto del mondo per affermare valori abnormi, senza uguali, così come sgorgano dalle profondità dell'inconscio.

La nuova stazione in cui portare il cimento è ovviamente ravvisata nella metropoli francese, Parigi, è là che si tengono gli scontri decisivi, e dunque il nostro combattente solitario vi deve accorrere senza ulteriore indugio, ma non per questo viene meno l'attrazione provata verso i luoghi d'origine, col che Stendhal conferma quella sorta di bipolarismo, nei luoghi e nei costumi, che domina l'intero universo narrativo francese, teso nella dialettica tra i *mœurs de province* e quelli metropolitani: Balzac è ormai alle porte. Naturalmente, non cambia il modesto stato di fortuna del protagonista, che resta pur sempre quello del precettore, costretto a indossare abiti grigi e dimessi. Giunge comunque in seno a una famiglia della più cospicua nobiltà, i marchesi de La Mole, il che lo mette in contatto con la migliore società parigina, ma pur sempre dal

suo cantuccio marginale che sembrerebbe concedere ben poco spazio ai suoi ardenti sogni di affermazione. Tuttavia l'ambiente risulta potenzialmente più favorevole, il Marchese, ben inserito in una prosperità acquista dai suoi avi nei secoli, è figura meno avida rispetto al precedente datore di lavoro, l'affarista Rênal. Questo marchese, da vero gran signore, non si getta nella mischia gareggiando coi gomiti, ma al contrario se ne sta come alla finestra a rimirare dall'alto la fiera delle vanità, e volendosi anche concedere una capacità disinteressata di valutare i doni di natura, dovunque si celino, anche sotto i poveri panni di un dipendente, come quelli che intravede nel giovane segretario e bibliotecario, istruito, attivo, pronto nei riflessi. E in famiglia non ci sono più bambini innocenti e fuori della mischia, come erano i figlioli di Louise, pronti ad affezionarsi a quell'anima generosa e aperta, come del resto avveniva al Werther goethiano, amato dai fanciulli proprio perché non inaridito, a differenza dei loro genitori, nell'aspra lotta quotidiana per il benessere materiale. I figli del La Mole sono cresciuti, ma coltivando proprio quell'alterigia da cui il genitore fa mostra di ritrarsi professando una magnanima disponibilità. Da un lato, c'è il bellicoso e focoso primogenito, Norbert, dall'altro una altezzosa giovane, Matilde, che di primo acchito disprezza e tiene lontano da sé quel modesto subalterno, il quale però capisce al volo che proprio l'orgogliosa fanciulla dovrà essere il suo nuovo e più alto traguardo. Per un verso, c'è senza dubbio un bisogno di ascesa, di affermazione di sé, e come meglio ottenerle se non seducendo quella giovane regina dei salotti, benché in apparenza così piena di scostante prevenzione verso il subalterno? Sarebbe questo il ruolo del don Giovanni, che Sorel non disdegna certo di ricalcare, ma al di là di un simile traguardo se ne para uno di maggior profilo: in fondo il Cavaliere solitario percepisce che in quella fanciulla, pur in partenza così aliena da lui e dall'ordine dei valori che egli rappresenta, ci sono fermenti pronti a entrare in consonanza. Non è vero forse che Matilde sdegna i volgari divertimenti in cui si tuffa la *jeunesse dorée* frequentata dal fratello, cui lei stessa avrebbe ampio accesso, dato il suo stato sociale? Inoltre l'ardente e impetuosa fanciulla non manca di contemplare con ammirazione il ritratto di un'ava, avvolta nel mito e nel

mistero, di cui si sente chiamata a ripercorrere le orme. Mirabile è la cronaca dei piccoli passi attraverso cui Julien affronta e scala quella *turris eburnea*, allo stesso modo che aveva scalato in precedenza l'altra rocca in apparenza inaccessibile costituita da Louise, e la menzione della scala qui non sta solo in forma metaforica, in quanto, in un ritorno sui propri passi nella casa di Louise, il nostro eroe non esiterà a penetrare nottetempo nella stanza di lei, mettendone a grave rischio l'onorabilità, e perfino l'incolumità, qualora si fosse avuta una improvvisa perlustrazione del marito. Ma il nostro Werther, già lo si è detto, è pronto ad assumere i panni arditi e temerari di Byron. Con Matilde occorre usare altre armi, fare breccia in lei attraverso le doti intellettuali, consentendole di tracciare entro di sé un paragone tra l'ottusità dei giovani rampolli dell'aristocrazia sul tipo del fratello, e quel giovane fremente di vita e di intelligenza, che ha solo il torto di essere svantaggiato da vili questioni di nascita e di sangue. Questo copione, del giovane intellettuale sprovvisto di beni di fortuna, ma intraprendente, fiducioso che le sue stesse virtù mentali e psicologiche possano fare breccia in un cuore ugualmente aperto, anche se difeso da tutti i possibili pregiudizi di casta, è tanto esatto, tanto ben impostato, che verrà in deguito ricalcato dal narratore chiamato a stabilire anche presso di noi i parametri del romanzo contemporaneo, Italo Svevo, nel suo primo romanzo *Una vita*, dove si agita Alfonso Nitti, decisamente un tipico "inetto" alla maniera di Werther, che però al momento buono sa osare, forse proprio seguendo il modello di Sorel, e fare violenza alla *turris eburnea*, anche in quel caso rappresentata dalla figlia del padrone. Ma subito dopo il Nitti esita, rientra davvero nella parte dell'inetto, non approfittando dell'accoppiamento ottenuto con la dolce preda, e lasciando che il sistema si rafforzi e lo espella da sé, costringendolo quindi a seguire da vicino il modello wertheriano e a darsi la morte. Qui invece il modello estroverso continua a reggere per qualche tempo, Sorel sa essere all'altezza della conquista, ben spalleggiato da Matilde, che oltretutto è rimasta incinta. Il sistema nobiliare schiamazza, protesta, urla per l'offesa intollerabile, ma il padre, già lo si è detto, è figura conciliante, e dunque a prima vista l'assalitore riporta un successo, la cittadella fortificata sembra disposta a

darsi per vinta, già si parla di nozze riparatrici, tra i due giovani, contro tutte le regole mondane. Ma dal passato si riaffaccia quel dossier rimasto sempre aperto dell'amore stabilito con Louise, e mai chiuso dal nostro eroe, pronto alle ambivalenze sentimentali, per quel tanto di dongiovannismo che è in lui. La gelosia spinge la Rênal a una lettera di denuncia nei confronti dell'amante, passato nelle braccia di una rivale, e qui si dà un gesto folle, sconsiderato, fuori di ogni calcolo e prudenza, da parte dell'eroe, che però in tal modo si chiama fuori dalla parte di un dongiovannismo concepito come spirito di conquista calcolata. Egli parte per una sorta di spedizione punitiva, sorprendendo l'ex amante mentre se ne sta a pregare in chiesa, e le spara dei colpi di pistola, che peraltro non risultano mortali. Perché l'ha fatto? Non certo a difesa del successo mondano che ormai gli sorrideva, nella parte di promesso sposo di uno dei migliori partiti parigini, anzi, quel gesto è disastroso, dato che ne segue l'imprigionamento dell'attentatore, e il suo rinvio a processo. Paradossalmente, potrebbe essersi trattato di un gesto di amore, come per confermare a Louise che non l'aveva dimenticata. O forse è un gesto puramente e semplicemente contro il sistema di valori conformisti che stava per affermarsi su di lui, un gesto gratuito, come l'omicidio cui si abbandona lo straniero di Camus, confermando proprio il suo statuto di straniamento totale dall'universo dei gesti calcolati, attraverso un comportamento assurdo e gratuito. Quel gesto è un atto di esuberanza fuori regola, quasi per raggiungere l'atto inevitabile del suicidio per altra via, non infliggendoselo direttamente, bensì subendolo da parte dei nemici coalizzati, in modo da cadere sul campo, le armi in pugno, vittima dei colpi altrui. Da quel momento Matilde è sublime d'orgoglio, di coraggio, di tenacia, invece di distaccarsi prudentemente da quel malcapitato, che in definitiva avrebbe confermato di non essere fatto per lei, di risultare inadeguato all'alta sorte che gli si profilava, la giovane si getta a capofitto in suo aiuto, prepara linee giudiziarie di difesa, vie di fuga, ma ogni volta scoraggiata da lui, che si sente invece pienamente disposto ad affrontare il martirio, e anzi lo ritiene dovuto, obbligatorio. Si ha così uno dei grandi processi che costellano questo nostro affresco: vedremo tra poco quello cui si sottopone Jean Valjean, nei *Miserabili* di Hugo, per

impedire che un innocente venga condannato al suo posto, e poi quello ai danni di uno dei fratelli Karamazov, accusato di parricidio, e quello della povera prostituta in nome della quale un tardo protagonista tolstojano invocherà, per lei e più ancora per se stesso, una resurrezione. Processi che si adattano, ovviamente, ciascuno alle ragioni messe in campo nelle rispettive opere. Qui l'esito è scontato, Sorel vuole la condanna, sia perché ritiene di aver già contrastato a sufficienza il sistema dominante, e non se la sente più di continuare in quella lotta impari, di imbastire qualche scontro ulteriore, qualche ennesima singolar tenzone; sia perché la pulsione ad amare che lo domina è di per sé bruciante, autodistruttiva, ovvero, per dirla con una formula di quel romanticismo cui certo l'autore non manca di aderire, eros è pronto a convertirsi in *thanatos*.

Il rosso e il nero è dramma che si tiene per intero entro la terra di Francia, perennemente sottesa tra i due poli dei costumi di provincia e le tentazioni parigine, che anche in seguito reggeranno i massimi capolavori della narrativa francese dell'Ottocento. E così pure si dica per il terzo e ultimo dei monoliti romanzeschi stendhaliani, il *Lucien Leuwen*. In mezzo sta invece *La Certosa di Parma*, in cui Stendhal si consegna per intero a quella parte di sé – autobiografia, sentimenti, cultura – legata all'Italia, in cui ha soggiornato forse per più tempo che in patria, tra Milano e Civitavecchia e altri luoghi. E dunque sarebbe forse possibile indire un referendum tra i lettori per stabilire se, a loro avviso, la palma del primato, nella sua produzione, spetti al romanzo interamente francese o alla vicenda ambientata presso di noi. Un destino, questo dello Stendhal *italianisant*, che del resto egli ebbe in comune, lo si è già visto, con Chateaubriand e la De Staël. Però il primo non ha mai ambientato una sua storia presso le nostre sponde, forse perché gli sarebbe sembrato di non distaccarsi abbastanza dall'ambito degli eventi quotidiani che per lui erano fonte di angosce e di cattivi ricordi, mentre la De Staël vi aveva collocato quella sua Corinne divisa tra la guida turistica e le vicende di un romanticismo conformista. Sia ben chiaro, anche il nostro autore cede in parte allo stereotipo di un'Italia terra di truci scontri feudali, di arbitri, di monacazioni forzate, seguite da tentativi di ratto da ben difesi monasteri, e così via. Egli non era affatto insensibile a tutto il

ciarpame romantico su cui i cultori inglesi della novella gotica, come la Radcliffe e Lewis, con parziale adesione anche da parte di Walter Scott, costruivano le loro vicende vistose e sbalorditive. C'è nel nostro autore una specie di etnologo o studioso del folklore che conduce inchieste sul campo per raccogliervi narrazioni anonime, infarcite appunto di questo ordine di fattacci, da riscrivere magari con maggiore fluenza e miglior garbo, senza però modificare in sostanza il carattere kitsch di questo materiale umano dedito a uno sfacciato effettismo. Spicca in tal senso *La badessa di Castro*, dove appunto, accampando la scusa del solito manoscritto fortunosamente ritrovato, Stendhal concede a sé e a noi fosche vicende di una giovane, Elena di Campireali, invaghita di un aitante capobanda, Giulio Branciforte. Costui è costretto alla macchia dalle violenze e usurpazioni dei poteri forti di cui è restato vittima, in definitiva si tratta di un campione della razza dei masnadieri schilleriani, ivi comprese le possibili redenzioni e assoluzioni finali, ma d'altra parte la badessa è pronta a concedersi giri di waltz e a passare in altre braccia. Forse le pagine più stendhaliane della vicenda sono quelle dedicate a un tentativo di ratto della mal monacata, dove il Branciforte si mette nei panni di un Napoleone in sedicesimo capeggiando una brigata di prodi, quasi dei corpi speciali avanti lettera, e in questa sequenza il narrare largo e impreciso del filone romanzesco si nutre all'improvviso di quel minuto senso dell'evento, della circostanza imprevista, che in genere sostiene le migliori pagine stendhaliane.

Ma quello che conta, è la decisione che l'autore prende di vivacizzare, di arricchire questi vaghi fondali di un gusto romanzesco all'italiana con l'inserimento della sua problematica più forte e autentica, ed ecco così saltar fuori la figura di Fabrizio del Dongo, protagonista del secondo grande romanzo, *La Certosa di Parma*, e candidato a entrare in lizza, per accaparrarsi il nostro entusiastico consenso, con Julien Sorel. In realtà ci sarebbe una sensibile differenza iniziale tra i due protagonisti, in quanto Julien viene dal popolo, anzi, da una bassa società contadina abbruttita negli stenti, laddove la sua anima gemella appartiene all'altisonante stirpe dei marchesi Valserra. Ma a pareggiare in qualche modo il conto sta il fatto che il padre di questo secondo eroe, nonostante la

sua nascita nobile, risulta abbruttito pure lui in una sordida difesa dei vecchi privilegi acquisiti, sedimentati tra le mura del Castello di Grinta, dove Fabrizio, con tutta la sua esuberanza, si trova praticamente nei panni del prigioniero, avendo alle costole un fratello maggiore, Ascanio, nel ruolo del carceriere, sempre pronto a dare una mano al genitore per reprimere gli impulsi del fratello cadetto. Manca una figura materna, ma questa è ampiamente sostituita dalla zia Gina, contessa di Pietranera, sempre pronta nella difesa dei buoni diritti del nipote, di cui intuisce le grandi doti spirituali, e di cui protegge i tentativi di fuga. Forse c'è una inconfessata passione erotica, a legare la zia al nipote, ai limiti dell'incesto; forse nelle pagine dedicate a quei tormentati e segreti rapporti parentali Stendhal ritrova il nodo di quel legame, anch'esso sull'orlo dell'incesto, che Jean-Jacques ha intrattenuto, e confessato, con *maman*, la matura signora vigile protettrice della di lui adolescenza, pronta a inguaiarsi a favore del pupillo. Insomma, anche Fabrizio si sente incastrato, prigioniero, anche se la sua gabbia, a differenza di quella di Sorel, è dorata e imbottita di agi. Bisogna fuggire, accorrere alla chiamata dell'eroe che si profila a tutte queste anime di eversori potenziali del sistema, Napoleone, e dunque il ragazzino fugge di casa, riesce a spingersi fino ai luoghi dove sta per consumarsi l'ultimo dramma dell'epopea napoleonica, Waterloo, e già si è detto che questa è l'occasione migliore per consentire al nostro autore di far trionfare l'asse verticale degli eventi flagranti, nel loro susseguirsi senza ordine, con ritmo assolutamente casuale. Chi è immerso in una grande battaglia vede solo pochi fatti localizzati, non riesce a ricavarne un sintagma, una visione globale. Il nostro Fabrizio non sa mai dove si trova, dove sta l'amico o il nemico, chi vince o chi perde, sa solo di essere travolto dagli eventi, sballottato senza sosta di qua e di là. Ne esce forse la più straordinaria sequenza di fatti d'armi fornita dall'intera narrativa del secolo: gli si potrà accostare l'analoga descrizione, ma più sapientemente diretta dall'alto, della disfatta di Waterloo che tra poco ci sarà fornita da Victor Hugo nei *Miserabili*, e poi dovremo attendere le pagine, anch'esse per intero consacrate al primato dell'evento casuale, stese da Tolstoj nelle tante scene di battaglia affidate a *Guerra e pace*, e ancor prima all'assedio di Sebastopoli.

Da quei suoi primi atti di indipendenza, di rivolta contro l'ordine stabilito, Fabrizio esce con una serie interminabile di guai. Fin dalla prima ora le sue infrazioni sono perseguite dalle varie polizie, che in quegli anni erano assai numerose, a guardia del mosaico di stati grandi e piccini che frammentavano la carta d'Europa, e in particolare dell'Italia. Qui ancora vale in parte la diversità di stato sociale tra i due eroi dei romanzi stendhaliani maggiori, in quanto Sorel è senza rete, mentre Fabrizio viene pur sempre salvato al momento giusto da qualche provvido intervento della zia, come succede proprio nel suo tentativo di rimpatrio, dopo la scappatella al fronte di Waterloo. E già in quell'occasione avviene il primo incontro con Clelia Conti, la sua futura fiamma, figlia di un poliziotto e carceriere con cui il giovane ribelle avrà in seguito mille occasioni di misurarsi. Il primo incontro non dà frutto, non si accende la lampadina del riconoscimento reciproco. Ma lo sapeva pure quella fine indagatrice dei moti segreti del sentimento che era stata la Austen: il clic magico di sintonia scava dentro, ovvero, la cristallizzazione non sempre scatta di primo acchito. Per il momento Fabrizio prosegue la sua carriera allo sbando, di rampollo di buona famiglia con tanti grilli per il capo, fiducioso delle sue enormi possibilità, ma indeciso su quale versante giocare, emulo in questo dei capibanda capricciosi, violenti, belli di fama e di sventura, che animavano le storiacce del folklore italico. Lo troviamo infine insediato a Parma, sempre sulle orme della zia protettrice, unita oltretutto a uno zio ugualmente benevolo e accomodante, il conte Mosca, a sua volta figura vicaria rispetto al padre ottuso che se ne sta lontano, arroccato nel cupo castello avito, in cui tuttavia qualche volta Fabrizio ritorna, cedendo al fascino del recupero del tempo perduto. Anche là, in quel tetro carcere paterno, egli ha intessuto preziosi brani di vita infantile, lembi di un paradiso terrestre che è pur bello ritrovare. Nel piccolo ducato di Parma il nostro eroe vuole sbalordire, come un protagonista byroniano, recitando la parte del don Giovanni da strapazzo, intrecciando passioni dozzinali, tra cui quella che lo lega a un'attricetta, Marietta Valserra, il che però gli provoca la fiera gelosia dell'amante in carica di lei, un violento Giletti. E si prepara così l'evento *clou* dell'intera vicenda: succede infatti che il nostro eroe, immerso nel ruolo inautentico del facile

rubacuori, decide di allontanarsi dal ducato recando con sé la sua ultima conquista, ma il geloso e rissoso Giletti lo affronta. Ne viene un duello rusticano dal quale Fabrizio esce vincitore, uccidendo con qualche stoccata il brutale aggressore, pur non privo di giustificazione per il suo atto. Sarebbe legittima difesa, ma il sistema dominante è prevenuto verso quel figliol prodigo che non sta alle regole, che ostenta troppa irrisione verso i sacri principi, o fa mostra di spregiare in eccesso le utili ipocrisie di condotta, che consentirebbero sì di peccare, ma agendo nell'ombra, senza troppe ostentazioni. Si conferma così il destino erratico che spetta al nostro protagonista, come del resto ai suoi fratelli in spirito ideati da Byron, secondo il modello di un wertherismo armato che non porge certo l'altra guancia. Nel che Stendhal può mettere a frutto le sue vaste conoscenze del nostro paese attraverso le varie facce del regionalismo, ribadito a quei tempi dalle molte dogane e frontiere che si ergevano fra l'uno e l'altro dei piccoli stati. Quanta ingegnosità deve mettere Fabrizio per garantirsi la fuga da Parma, e un ingresso senza ostacoli nelle terre volta a volta presidiate dall'Austria, o dallo Stato della Chiesa: passaggi del Po, soggiorni sotto falso nome nelle varie città dell'Emilia, compresa Bologna. C'è qualche affinità coi viaggi che anche altri due *italianisants* francesi, Chateaubriand e la De Staël, avevano condotto, ma mentre essi li compivano nel nome di un superiore turismo intelligente, degno del Grand Tour, Fabrizio li conduce da fuggiasco braccato. Ma poi una mossa astuta dei suoi nemici lo fa rientrare nel ducato di Parma, dove viene imprigionato nella roccaforte a opera del carceriere Fabio Conti, che abbiamo già incontrato di sfuggita, chiamato a recitare una parte importante nella vicenda in quanto padre di Clelia. Da un lato, si manifesta il brutale braccio esecutivo del potere, che vuole stritolare tra le sue maglie l'eversore, il ribelle, precludendogli ogni via di scampo, istruendo sul suo conto un implacabile processo per l'omicidio del Giletti. D'altro lato, quella è anche la magica occasione per riportare gli occhi su Clelia, la fanciulla in precedenza osservata con distrazione e disinteresse, mentre il secondo incontro degli sguardi non è più sbadato e neutrale, al contrario, è il momento giusto per far scattare con tutta la sua forza l'evento della cristallizzazione, forse il più acuto fra quanti Stendhal abbia saputo affidare alle

sue pagine. I due si riconoscono reciprocamente innamorati, con legame inscindibile e irreversibile. Il tutto viene in tempo opportuno, dato che Fabrizio in precedenza si era sentito indotto a un triste bilancio di coscienza, che lo portava a concludere di essere incapace di amare con profondità, salvo concedersi amorazzi insignificanti, brevi sfoghi dell'eros. Ma al magico contatto con Clelia egli si deve ricredere, e il sentimento è reciproco, la fiamma scorre nei due sensi: da quel momento l'imprigionamento nella rocca gli riesce lieve, dato che lo tiene vicino a quella fonte di energie sorgive e primarie. Clelia, da figlia del capo carceriere, ha il suo alloggio non lontano dalle celle, il che consente ai due di mettere a punto un sistema di comunicazione, in barba a tutti i divieti e ostacoli, e così tra loro si stabilisce un dialogo di anime quasi affidato a tramiti immateriali. Seguono vicende gremite, di cui qui è impossibile fornire una parafrasi per filo e per segno; basti dire che Stendhal si tuffa in pieno nel fascino delle storie all'italiana, con fughe, alti e bassi di fortuna, inversioni di percorso. Fabrizio fugge, è ripreso, rischia la forca, ma si rialza dalla polvere, sempre per la provvida assistenza della zia, spinta ad aiutarlo dal suo ruolo vicario di madre, o forse di amante *in pectore*. Pur dipanando l'intreccio del grande amore tra Fabrizio e Clelia, l'autore riesce a svolgere straordinarie analisi in cui viviseziona il microcosmo di quello staterello italiano, dove recita la sua parte lo zio conte Mosca, figura saggia, che mette a tacere i possibili morsi di gelosia che potrebbero essergli provocati dall'intenso quanto inconfessato legame tra la sua legittima consorte e il giovane prestante, intento a recitare la parte del nipote prediletto. C'è un principe regnante, un Ranuccio IV, tra ipocrisia, boria nobiliare, traffici leciti e illeciti a vantaggio della borsa di famiglia e dei suoi piaceri, angustiato da una consorte invecchiata, peraltro messa in condizione di non nuocere, a vantaggio di una più fresca amante in carica. Deliziosa, smalizziata, altresì, l'indagine rivolta a esaminare i rapporti alterni che il sovrano del minuscolo stato intrattiene con il conte Mosca, consigliere abile talvolta ritenuto indispensabile, talaltra giudicato ingombrante, con conseguente tentativo di disfarsene. E poi sfilano favoriti di turno, amanti aggiunte, cortigiani ipocriti. Il narratore sa leggere con maestria in questo groviglio di passioni, interessi,

lotte per il potere, ma giudicando il tutto dall'alto e dal di fuori, valendosi, per condurre tale perlustrazione, del suo portavoce ribelle. Il quale però è costretto a imbracciare una carriera ecclesiastica, foriera di un rovesciamento di fortuna, per cui da pecora nera e individuo reietto, messo al bando dalla comunità, egli si vedrà trasformato in un puro concentrato di tutte le virtù di condotta. L'abito vescovile che alla fine gli viene imposto costituisce però un impedimento decisivo a un congiungimento manifesto, col vincolo del matrimonio, nei confronti di Clelia. Ma forse è nella natura dei grandi amori che essi non abbiano un felice coronamento (ne saprà qualcosa il protagonista flaubertiano dell'*Educazione sentimentale*), forse i due poli devono inseguirsi per l'intero spazio della narrazione, perché solo il permanere di una distanza può assicurare il dardeggiare delle emozioni, mentre se i poli si accostassero troppo, scaricherebbero di colpo tutto il potenziale che sorregge i rispettivi impulsi. In una Parma passata nelle mani di un Ranuccio V, figlio del precedente, anche lui con le sue debolezze e ipocrisie e marachelle, implacabilmente denunciate nel corso della narrazione, Clelia e Fabrizio sono costretti a condurre in parallelo le loro esistenze, lei passata a stabilire un regolare legame coniugale allietato da inevitabile prole, lui nel suo ruolo di alto prelato cui i costumi del tempo concedono amori, purché questi non superino la soglia della decenza. Forse una inferiorità finale di questo secondo capolavoro stendhaliano, rispetto al primo, sta proprio nel mancato martirio dell'eroe, forse sarebbe stato più giusto che Fabrizio fosse stato giustiziato nella rocca, ricevendo il compianto di Clelia e della zia Gina, allo stesso modo che sul cadavere di Julien erano andate a piangere sia Louise che Matilde. Ma certo Stendhal è riuscito nel suo programma: riscrivere le vicende italiane intinte di selvaggio spirito romantico, secondo il gusto alla Scott, ma ponendole sotto il segno di un antieroe sempre pronto a prendere le sue distanze, a inseguire un ruolo di intrepido straniero, radicalmente diverso da tutti i normali.

Viene poi il terzo capolavoro, *Lucien Leuwen*, in cui Stendhal rinuncia alle romanticherie di *italianisant* per rientrare in pieno in una Francia articolata come al solito tra gli sfondi di provincia e gli intrighi parigini di alto bordo. Il protagonista eponimo riecheggia per qualche tratto la situazione di privilegio

di cui gode Fabrizio, essendo rampollo di ricca famiglia. Il padre è addirittura un facoltoso banchiere di successo, abbastanza tollerante nei confronti del figlio, anche se ne teme le intemperanze, le reticenze a mettersi al passo coi tempi, a marciare dritto lungo le tappe di una corretta carriera. Ci sono in Lucien evidenti tracce d'inettitudine, che si rivelano in una sconfitta negli studi, che è costretto a interrompere ricorrendo alla via d'uscita di un arruolamento nell'esercito, con partenza per una meta di periferia, Nancy, attratto ma nello stesso tempo respinto dalla vita di guarnigione e dai riti di caserma. Però lo interessano i racconti dei fatti d'arme delle campagne napoleoniche, che gli vengono snocciolati da un anziano commilitone messo a fargli da angelo custode, racconti punteggiati di quegli eventi, di quei dettagli di portata epifanica verso cui i personaggi stendhaliani hanno sempre dichiarato il loro pieno interesse. Ma la prima parte del romanzo rispetta a fondo il tipico percorso stendhaliano, perché vi si situa forse il più bell'episodio di cristallizzazione di tutta l'opera. Un giorno sfilando a cavallo in una via della città, Lucien cade maldestramente: ecco l'evento minimo, fortuito, banale, che però è colto al volo da una gentildonna affacciata alla finestra, Bathilde Chasteller, che ride di cuore alla vista di quell'incidente. Nello stesso tempo scocca la scintilla magica, i due si legano di un'attrazione profonda, superiore a tutti gli ostacoli, capace anche di sfidare il corso del tempo, di porsi in una dimensione acronica, come l'amore del Petrarca per Laura, e quello successivo di Frédéric Moreau per Madame Arnoux. Da quel momento si apre tra le due anime una sottilissima partita, di sguardi, attenzioni, accettazioni e rifiuti, che precipitano Lucien nella parte dell'inetto, riportandolo alla condizione di un Werther trepido, incerto dei suoi passi, tremante come uno scolare sprovveduto. Naturalmente Bathilde è un'anima profondamente gemella, anch'essa sdegnosa o insensibile di fronte ai fatti che contano nella considerazione dei più, incantata anche lei dalle minute epifanie che illuminano di intensità inaspettata le piccole occasioni. Sappiamo già che amori così intensi, nel regime stendhaliano, non si possono appagare, la differenza di potenziale non si deve azzerare in un contatto diretto. Del resto ci si mette di mezzo tutta l'ipocrisia dei normali, che detestano quel puro dialogo di esseri superiori

alle convenzioni e lo vogliono impedire con ogni possibile azione di ostacolo e di sbarramento. La malvagità della gente riporta la vittoria, Lucien si allontana da Bathilde, né i due si ritroveranno, in questo mondo. La loro vicenda d'amore veleggerà da quel momento in un cielo superiore, costituendo, per Lucien, una sorta di pietra di paragone sul cui calibro egli andrà a giudicare tutte le proposte e seduzioni mondane che gli si offriranno, ma che risulteranno inevitabilmente condannate ad apparire inautentiche, degradanti, se misurate su quel purissimo tallone aureo. Eppure, Lucien ci si prova: c'è infatti una lunga seconda parte del romanzo in cui il protagonista fa di tutto per rimuovere quel celestiale momento della sua giovinezza, tentando di conformarsi ai precetti paterni, di seguirlo nei calcoli astuti dettati dall'interesse negli affari. È come dire che provvisoriamente lo stesso Stendhal tenta di accantonare la sua stessa ragion d'essere narrativa, la causa che lo ha portato a sostenere queste figure di inetti, di persone inabili, goffe e incerte nel muoversi sulla scena mondana, avendo deciso di rimanere disponibili a più larghi orizzonti, apparirsi loro seppure per brevi istanti. Balzac incalza, ha già cominciato a pubblicare e ad avere successo, e dunque Lucien tenta di conformarsi alla condotta dei cavalieri balzacchiani di nuovo conio, che lottano non già avendo nel cuore un'immagine sacra, ma mirando a un rapido successo negli affari, a rampanti scalate nel potere economico. Si sa bene, e la grande epopea balzacchiana sarà pronta a ricordarcelo con insistenza, quale potente aiuto gli eroi del pragma e del successo economico possono ricevere, nelle loro ardimentose scalate, dall'assistenza di donne ugualmente ambiziose, decise a condividere con gli amanti una larga quota di successo mondano, e così anche Lucien, verso il chiudersi della seconda parte del romanzo, incontra sulla sua strada una signora altolocata, Madame Grandet (ben diversa, anzi opposta all'Eugenia di uguale cognome che sarà presto messa in campo da Balzac). La Grandet in questione è maritata a un personaggio in vista nel bel mondo parigino, ma pronta a tradirlo, beninteso con l'opportuna discrezione richiesta dalla decenza, e a puntare decisamente su Lucien, in cui intravede un possibile futuro di cavallo vincente, sennonché, di fronte a quel passo di sapore conformista, come sarebbe il prendersi

un'amante di alto bordo e l'entrare così definitivamente nel club degli abili, degli opportunisti senza scrupoli, Lucien ritira fuori dai recessi dell'anima l'immagine mai dimenticata di Bathilde, cioè della Laura che ne sorregge il cammino, e respinge le profferte della Grandet, malgrado queste si facciano sempre più palesi, perfino sfacciate, mettendone addirittura in luce un risvolto sentimentale che in fondo proietta su di lei qualche riflesso positivo. Ma Lucien è tornato a essere inflessibile, si chiude a riccio nella difesa di quella dimensione altra cui intende restare fedele, di quell'asse verticale che assorbe le energie del profondo e le spinge a perforare tutte le sedimentazioni del calcolo e della prudenza. Dopo che egli ha compiuto quella decisa ripulsa, il padre facoltoso muore, e si scopre che era giunto sull'orlo della bancarotta. Lucien è rovinato, deve accontentarsi di un modesto impiego presso un'ambasciata in uno dei piccoli stati italiani, ma una simile fine non lo spaventa, anzi, vede con piacere la prospettiva di abbandonare lo spietato affarismo parigino e di spendere un lungo soggiorno nel nostro paese, ricco di tesori di ordine estetico, che in fondo sono i più prossimi alle esaltazioni di cui è suscettibile l'eros, quando sia profondamente vissuto. Come dire che Lucien, respinte le tentazioni di gareggiare con i protagonisti dei romanzi balzacchiani, rifluisce quasi per intero nel destino dell'autore, cioè al limite i due percorsi, quello sperimentato in prima persona da Henri Beyle, e quello da lui affidato alle sue proiezioni, vengono a coincidere. Balzac ha per il momento via libera, ma verranno Flaubert e Proust a rilanciare le ragioni dell'asse verticale delle emersioni dal profondo, a contrasto con un procedere in orizzontale cedendo alle comuni tentazioni mondane.

6. HUGO E BALZAC DANNO LA SUPREMAZIA ALLA FRANCIA

6.1. Hugo perde ancora tempo con le tragedie

Victor Hugo (1802-1885) raccoglie poderosamente su di sé l'intera impostazione romanzesco-romantica che abbiamo visto fondata da Schiller e abilmente ripresa dallo Scott. A questo modo, egli costituisce uno dei due pilastri (l'altro è dato da Balzac, a sua volta erede e rilanciato di tutti gli aspetti del realismo) su cui la Francia imposterà la sua supremazia finalmente raggiunta, nel Vecchio continente, per quanto riguarda la narrativa, strappando il comando all'Inghilterra, che tuttavia reagirà autorevolmente puntando soprattutto su Dickens. Hugo raccoglie un'eredità abbastanza precisa da Schiller, benché non dichiarata apertamente, anche nel curioso equivoco di predicare le nuove coordinate del romanticismo, secondo un'accezione che significa la volontà di spalancare le porte al vero, ma con la pretesa di rimanere entro le strette maglie del dramma teatrale, su cui il classicismo aveva imposto nei secoli un marchio di possesso nelle formulazioni più vincolanti. Curioso appunto il fatto che, prima, ci si chiuda in un carcere, e subito dopo si tenti di sverberare le sbarre per saltarne fuori. Anche in Italia era avvenuta la stessa cosa, circa un decennio prima, ad opera del Manzoni, anche lui portato a stendere le sue magistrali osservazioni avverse all'artificiosità della tragedia classica, pur pretendendo di rimanere a calcare le scene assai vincolanti del teatro. Appare alquanto assurdo predicare contro le famigerate unità di spazio e di tempo, e

intanto farsi tarpare le ali proprio dalle ristrettezze materiali del palcoscenico, che in fondo erano alla base dei dogmi classicisti, avanzati proprio in nome di un'adesione al verosimile. Infatti non è verosimile che in un luogo ristretto, e in presenza di un pubblico che sta riunito solo per poche ore, si facciano scorrere drammi con la pretesa di mutarne di continuo le ambientazioni e di occupare lunghi periodi temporali. Ma allora perché, appunto, rimanere abbarbicati al teatro, e non fare subito un salto verso un genere letterario ben più congeniale a quelle esigenze scaturenti in nome del verosimile, cioè il romanzo? È il passo che Schiller non ebbe mai il coraggio di compiere, e che ne vincolò le mosse, mentre abbiamo già riconosciuto a Scott il merito di non essersi fatto intrappolare dalla residua deferenza a favore di un'antica gerarchia letteraria, ovvero appunto dalla mentalità che, ancora sul finire del Settecento o agli inizi dell'Ottocento, faceva ritenere più nobile il teatro, e vile e screditato il romanzo, roba da lasciare a un pubblico popolare o femminile. Forse lo Scott fu agevolato in quella sua scelta a favore del genere più innovativo dallo spontaneo empirismo sempre immanente a una mentalità inglese. Manzoni ci ha dato una lodevole progressione che lo ha visto stendere in sequenza non più di due pseudo-tragedie, ma non indugiare oltre e concepire l'ardire di puntar dritto, subito dopo, verso il romanzo, con ciò adottando fino in fondo la lezione dello Scott. Victor Hugo, anche in forza della quasi generazione che lo rendeva più giovane rispetto al Manzoni, a maggior ragione avrebbe potuto saltare il tempo morto da spendere nell'esperienza teatrale, invece vi si impegnò pervicacemente, e continuò a insistervi, anche quando aveva già aperto il cantiere ben più proficuo del romanzo, in cui era destinato a conseguire le sue migliori prestazioni e forse anche le più valide in assoluto nella storia di quel genere. Si sa che le riflessioni hughiane a favore dei nuovi canoni del romanticismo sono date proprio come prologo a un dramma, il *Cromwell*, steso alla data abbastanza tarda del 1827, e cioè ancora una volta circa un decennio dopo i passi analoghi condotti dall'autore italiano. Ma forse proprio un simile ritardo consente al manifesto romantico del francese un massimo di chiarezza e di forza argomentativa, facendone il messaggio più perentorio e definitivo in quella direzione. Com'è noto, ne

emerge un impianto costruito su tre età dell'uomo, con evidente saccheggio della filosofia vichiana. Ora saremmo pervenuti alla terza età, forse corrispondente a quella che nel gergo dei manuali, e di riflesso pure nel nostro, sarebbe da dirsi l'età moderna per eccellenza, la quale, ecco il deciso precetto emesso dall'autore francese, deve innanzitutto inseguire il vero, lasciando l'immaginazione alle due precedenti età, dell'infanzia e della giovinezza del mondo, e sta proprio in ciò una alquanto stanca eco dell'impostazione vichiana. Dato che il vero per sua natura sfugge da tutte le parti, straripa di casi e stimoli, non appare più possibile attenersi alla strettoia delle unità imposte dal classicismo. Se teatro deve essere, insomma, lo sia all'insegna di Shakespeare, con liberi scorrimenti di tempi, luoghi, azioni, e soprattutto con rimbalzi continui dall'alto al basso, dal nobile allo scurrile. Un simile obbligo tipicamente moderno di inseguire il vero a tutti i costi implica, intanto, un generoso impegno didattico: l'autore di componimenti che si vogliano di specie romantica deve essere come un maestro di scuola per un pubblico largo, e quindi andare a recuperare dagli angoli bui della storia vicende marginali, ma significative, azioni oscure su cui conviene fare luce. E nello stesso tempo, una tale operazione deve conciliare il divertimento dell'apprendere costumi e circostanze poco noti, a un retto insegnamento di regole di vita, conviene quindi che il tutto sia percorso da forti contrasti dialettici; esempi sublimi di bontà d'animo, di abnegazione vi dovranno essere contrapposti a gesti squallidi, ripugnanti, contrari ad ogni senso dell'umanità. Accanto al contrasto tanto istruttivo tra le forze del bene e quelle del male, converrà mettere in campo anche un analogo contrasto di ordine estetico, per cui immagini di grazia e bellezza femminile si vedranno accostate al brutto, al mostruoso, al grottesco, però con possibile inversione delle parti, per cui entro i corpi più deformi potremo scoprire la presenza di cuori nobili, e viceversa. Tutto bene, tutto giusto, tranne proprio la risoluzione, già sopra stigmatizzata, di voler imprigionare questi generosi e vivaci fermenti dentro i vecchi otri della tragedia, seppure rinnovata nei suoi principi di fondo. Se dramma deve essere, con tutto l'acceso frastuono dei contrari, perché non affidarlo subito al romanzo? Invece, Hugo predica i suoi pur giusti propositi, ma tenendosi le mani legate

dalle ristrettezze del palcoscenico, il che infatti ha reso di ben difficile esecuzione sulle scene un dramma volutamente complesso e contraddittorio come il *Cromwell*, dove tutto si svolge nel segno dell'ambiguità e doppiezza, a cominciare dal dittatore Cromwell e continuando coi suoi congiunti e complici e seguaci, incerti se rimanere coerenti e leali, o se invece darsi a macchinare tradimenti. In definitiva, Hugo riscrive a suo modo una sorta di *Wallenstein*, che infatti era stata la tragedia più aperta e problematica dataci da Schiller, ma che proprio per questa ragione soffriva più palesemente della riduzione alle misure anguste del teatro. Eppure Hugo prosegue su quella strada impropria, non si dà subito per vinto: abbiamo, negli anni '30, *Hernani*, *Ruy Blas*, *Il re si diverte*, magari contrassegnati da un ricorso sempre più spinto a contrasti dialettici esasperati, amore e morte, nefandezze inenarrabili e sacrifici magnanimi, e dunque con marcia progressiva verso un inevitabile approdo nel romanzesco. In genere le figure regali escono malconce, in queste tragedie, ma neanche tanto; per esempio, se scorriamo la trama dell'*Hernani*, il grande Carlo V di Spagna, rinnovatore dell'Impero, qui nominato solo don Carlos, vorrebbe insinuarsi da amante da strapazzo nell'alcova di donna Sol, nipote e nello stesso tempo promessa sposa di un pretenzioso ma anziano e malandato don Ruy Gomez de Silva, solo che il cuore della bella fanciulla è già occupato dall'eroe eponimo, Hernani, che somiglia da vicino al capo dei masnadieri schilleriani, o a un Robin Hood, costretto alla macchia perché espropriato dei suoi averi. Ma lo scontro non sarà tra i due giovani, anzi, il re è magnanimo verso quel suo coetaneo, giunge a dargli via libera, riconoscendogli un diritto prioritario a coltivare l'amore per la giovane. Qui è don Ruy Gomez a occupare un ruolo nefasto, diabolico, sfruttando, quasi fosse una cambiale, un giuramento prestatogli in passato da Hernani secondo cui il giovane si impegnava a dargli la sua vita, qualora l'altro ne facesse richiesta. Una simile richiesta fuori del comune sopraggiunge, e Hernani, per non mancare alla parola data, alla firma apposta alla cambiale, deve bere il veleno, subito seguito dalla fidanzata, pronta ad assorbire il residuo della pozione fatale. Assai più ingegnoso il celebre *Il re si diverte*, ormai a un passo dalle migliori soluzioni romanzesche, che d'altronde, se andiamo a guardare le date,

sono già venute, grazie al primo dei capolavori hughiani, *Notre Dame de Paris*, e dunque qui più che mai si deve deprecare che l'autore sia rimasto vincolato ai limiti imposti dalla formula teatrale. Il re in azione, questa volta, è un sovrano di casa, Francesco I, sfrenato dongiovanni, che esce di notte in incognito per conquistare le belle donne dei dintorni, incurante del loro stato di fortuna, siano esse di bassa o di alta estrazione. Si vocifera in particolare di una bellissima fanciulla che se ne sta ben custodita nel segreto di un'abitazione. Con grande meraviglia del sovrano e della corte si viene a sapere che quella dolce preda è appannaggio del più ignobile dei cortigiani, Triboulet, il buffone, colui che ha licenza di sragionare, di uscirsene con battute a vanvera, col consenso dei potenti che si compiacciono di quelle libere invenzioni verbali, ben sapendo che non hanno il potere di mordere davvero. Il re e gli altri nobili si sentono quasi offesi al pensiero che un essere così ignobile, nel fisico e nella scala sociale, possa vantare qualche diritto su una bella donna, e non hanno pace finché non riescono a insinuarsi in quello scrigno protetto. Triboulet, il Rigoletto del dramma lirico verdiano, intuisce che qualcuno ha violato il suo segreto, è penetrato nel pollaio, vi ha fatto danni, e non gli resta che concepire una tremenda vendetta, come sarebbe comprare i servizi di un sicario capace di uccidere il violentatore della figlia. Ma al cuore non si comanda, questo è un requisito minimo della causa romantica: Bianca, lungi dal provare orrore per il seduttore, lo ama profondamente, e dunque, venuta a conoscenza dell'insidia fatale tramata dal padre verso di lui, con gesto di sconfinata generosità si sostituisce alla vittima designata. È dunque lei a finire nel sacco esecrando in cui invece Triboulet crede che gli sia consegnato l'odiato violatore del nido domestico, contro cui appare lecito vendicarsi infliggendo ferite nel corpo celato dal sacco, e poi andando ad affondarlo nella Senna, ma scoprendo infine che esso cela l'amatissima figlia. Però, le scene teatrali limitano proprio quell'approccio alla Senna, in cui invece andrà a tuffarsi il cattivo per eccellenza, il poliziotto dei *Miserabili*. Il dramma moderno insomma, per dispiegarsi nella pienezza delle sue prerogative, richiede la misura del romanzo, e più in là ancora, nei nostri tempi, quella del cinema.

6.2. Finalmente Hugo perviene al romanzo

Frattanto Hugo è pervenuto davvero al romanzo, e nella forma più piena e soddisfacente, dandoci *Notre Dame de Paris*, dove Triboulet trova subito un ampliamento, un'esasperazione, nella figura del mostruoso Quasimodo, uno scherzo di natura, un aborto vivente, mostruoso nella gobba che lo opprime, nella volta smisurata del cranio. Del resto, non si sa bene da dove sia venuto; forse è stato l'atroce baratto che una compagnia famigerata di zingari, considerati da sempre l'etnia maledetta, capace di ogni crimine, ha compiuto ai danni di una povera fanciulla, Paquette, in cui è già da vedere l'abbozzo della povera Fantina dei *Miserabili*. Una fanciulla colma di ogni grazia, in partenza, ma che discende a rotta di collo le scale del vizio, diviene una prostituta relegata ai margini della comunità in cui vive, allietata solo dalla nascita di una figlioletta, che poi conosceremo col nome di Esmeralda. Ma una brutta notte gli zingari gliela sottraggono, lasciando al suo posto l'orrido Quasimodo. Sappiamo che in questo mito si cela il dramma della poliomielite, che si abbattava misteriosamente sui bambini deformandoli, un doloroso fenomeno patologico da cui la fantasia popolare aveva tratto la "favola del figlio cambiato", di cui si sarebbe valso anche il nostro Pirandello. Da quel momento la madre vittima di quell'osceno rapimento va all'ansiosa ricerca della figlia perduta. Questo il prologo al romanzo, che nel suo svolgimento diretto ci mostra Paquette giunta all'ultimo stadio, immagine vivente del dolore, prigioniera volontaria in una cappella sorgente in piazza della Grève, a Parigi, il luogo sinistro delle esecuzioni di morte. Da quella cella, la donna inveisce con particolare accanimento contro colei che le appare come la rappresentante tipica della razza dannata degli zingari, la bella, flessuosa Esmeralda, una girovaga pronta a offrire per poco compenso spettacoli di danza, al ritmo di percussioni al tamburello, valendosi anche dell'aiuto di una capretta ammaestrata, Djali, anch'essa leggiadra creatura che fa tenerezza. Il lettore, disposto a

lasciarsi incantare da quell'abilissimo tessitore di favole che è Hugo, ma pronto anche a mangiare la foglia, capisce subito il fatale nesso: Esmeralda è la figlia rapita dagli zingari, ma purtroppo la madre infelice scoprirà il segreto troppo tardi. E intanto, proprio per la sua leggiadria, rappresentando d'altronde una facile preda, dato lo stato indifeso in cui si trova, Esmeralda è concupita da vari personaggi, primo fra tutti, dall'orrido Quasimodo, col che si ricalca anche il mito della bella e della bestia. Mal gliene verrà, al gobbo di Notre Dame (come si sa, infatti, egli trova da vivere facendo il sacrestano e il campanaro della grande cattedrale), perché proprio a seguito di un rozzo assalto da lui tentato per impadronirsi della fanciulla sarà catturato dalle forze dell'ordine, e condannato alla frusta e alla berlina, esposto al ludibrio della folla, che non ha pietà per gli esseri deformi. Solo Esmeralda, pur essendone stata la vittima potenziale, ha compassione di lui, gli si accosta e gli porge da bere, quasi come il buon centurione che dissetò Cristo sulla croce. Un simile atto di carità fa spremere lacrime dagli occhi del mostro, che da quel momento concepisce per Esmeralda un affetto di specie fraterna. Il guaio è che tra coloro che non mancano di invaghirsi della giovane indifesa c'è pure l'austero Claude Frollo, un alto prelato, cui è affidata la stessa Notre Dame, e che a dire il vero è stato capace di un atto di pietà nei confronti del trovatello Quasimodo, che nessuno voleva avere tra le mani data la sua bruttezza. Ora Quasimodo venera Frollo come un genitore adottivo, sennonché l'ipocrita sacerdote si sente attratto oltre misura dall'amore per la fanciulla, quasi calcando le orme del monaco di Lewis. Ma lo sappiamo, Hugo, grande e perfetto cultore del romanzesco, ritiene che ogni strumento sia lecito per avvincere l'attenzione del lettore, egli prende il suo bene ovunque, procedendo a esasperare, a gravare gli effetti oltre ogni limite, e a organizzare le varie sequenze in perfetti meccanismi a orologeria. C'è di mezzo anche un amore vero di Esmeralda, per l'aitante ufficiale Phoebus de Châteaupers, contro cui Frollo nutre un travolgente sentimento di gelosia, che lo spinge addirittura a un tentativo di omicidio. Ma a pagare lo scotto delle azioni malvage del sacerdote è proprio Esmeralda, che rischia di andare al patibolo, se non fosse che Quasimodo la rapisce al momento giusto cercando di metterla

in salvo in Notre Dame, col che il sublime edificio diviene il nodo ombelicale dell'intera vicenda. Infatti conviene precisare a questo punto che Hugo è grande non tanto nell'impostare i destini umani, con quei suoi duetti sentimentali tra amore e odio, bontà e malvagità, bellezza e bruttezza. I destini dei singoli sono sospinti, agitati come barattoli, come galleggianti di superficie, da imponenti e straripanti azioni di massa, qual è per esempio la marcia di tutti i miserabili di Parigi verso il luogo dove si tiene la loro corte dei miracoli. E poi la vediamo ancora, quella popolazione dei bassifondi, procedere quasi con la forza di un cieco fenomeno di natura, come una marea montante, come una massa di liquami che traboccano, alla conquista proprio di quella sorta di scoglio, di Mont Saint-Michel alto sulle maree, che è appunto la cattedrale di Parigi. Gli individui, nelle epopee hughiane, stentano ad emergere da questi poderosi movimenti di massa, tentano di porsi alla loro guida, ma il più delle volte ne vengono travolti. La marcia dei miserabili contro Notre Dame, proprio per riprendervi Esmeralda, è appunto come l'imperversare delle onde contro un isolotto, mentre a quell'assedio Quasimodo reagisce da titano rovesciando sugli assalitori le travi di lavori in corso, o frammenti di materiale da costruzione. Ma la forza del male insita in Frollo è inarrestabile, egli riesce a far uscire Esmeralda dall'asilo protetto della cattedrale, la riconsegna al boia, nella speranza di strapparle in extremis il consenso a rifugiarsi tra le sue braccia, e così Quasimodo, che vede tutto da lontano, è costretto a una drammatica scelta tra l'intenso amore filiale nutrito per il padre adottivo, e quello fraterno che ormai lo lega a quella povera rappresentante della razza dei conculcati e repressi. A vincere è ovviamente questo secondo sentimento, e così Frollo verrà fatto precipitare da un torrione della cattedrale, con una caduta rovinosa, devastante, scandita da orribili suoni di ossa che si spezzano e si frangono al suolo. Ma intanto la giovane vittima viene immolata sul patibolo, e non riesce a difenderla la prigioniera della cella, che l'ha riconosciuta in extremis come la figlia perduta. Alle due vittime sacrificali dell'intera vicenda, la bella e la bestia, Esmeralda e Quasimodo, non resta che stringersi in un abbraccio *post mortem* che ne mescola le ossa in un unico patetico groviglio.

A Hugo, dopo l'omaggio alla imponente cattedrale colma di

storia e di leggenda, restava da fare un passo ulteriore: impiantare finalmente quelle sue vicende estreme, scandite dalle più aspre opposizioni, su una scena moderna, o arretrata solo di poco rispetto al presente. Aveva atteso fin troppo a compiere quell'avanzamento, che implicava l'abbandono dei panni storici e dei costumi di lontane epoche. I grandi addetti alla causa del realismo, Stendhal e Balzac, lo avevano ben compreso da subito, che dall'attualità non dovevano schiodarsi, che l'arretramento nella storia era solo in funzione delle lusinghe del romanzesco, mentre non serviva in misura apprezzabile alla causa di un avvicinamento sempre più integrale al vero. *I miserabili*, che di questa definitiva occupazione dell'oggi sono il grande frutto, appaiono solo nel 1862, ma non è che il loro autore indugiasse tanto, nel buttarsi senza più remore a conquistare l'attualità. Il fatto è che un simile edificio richiese anni e anni di lavoro, e perplessità anche circa l'intitolazione finale. Prevalse il riferimento alla condizione dei miserabili, in cui era già un'opzione tematica. Balzac per esempio, che ormai dobbiamo tener presente come inevitabile termine di riferimento e di controllo, mai e poi mai avrebbe sbandierato un titolo, e una categoria sociale, del genere. Per Hugo lo stato della società è fermo, le ingiustizie, le sperequazioni vi sono iscritte per sempre, con ben scarse possibilità di mutamento, e dunque ragioni etiche invitano a premiare la causa degli ultimi, dei rappresentanti di quello che poi si sarebbe chiamato il quarto stato, per il quale egli non prevedeva alcuna possibilità di riscatto attraverso lotte politiche, e dunque non restava che gratificarlo nel nome di assoluzioni e premiazioni piovute dall'alto. Ovvero, nella narrativa hughiana potremo incontrare qualche rappresentante della razza padrona che per pura nobiltà d'animo si dedica a fare il bene dell'umanità; oppure, tra i miserabili stessi, accanto a coloro che si infogneranno sempre più nella delinquenza, potremo trovare altre persone che, per doti particolari d'animo, saranno in grado di aspirare ai valori più alti. Insomma, siamo sempre in presenza di forti scontri chiaroscurali, a soluzioni di specie binaria. Il mondo di Balzac, invece, come presto vedremo, ci appare in movimento, esclude il quarto stato forse proprio per l'eccesso di ostacoli che lo zavorrano verso il successo, e dunque il capofila del realismo borghese abbraccia

nel suo angolo visivo solo i membri del terzo stato, nei loro vari gradi e livelli, proprio perché suscettibili di muoversi, di dare la scalata al potere economico.

Il personaggio a più lunga percorrenza dei *Miserabili* è Jean Valjean, colui che, dati i suoi bassissimi natali, è ben degno di essere campione tipico di quella classe sociale, accreditato del diritto di darsi alla delinquenza senza freni, e così a incorrere in quella specie di spirale perversa che è appunto la capacità di fare il male degli ultimi come arma di sopravvivenza, contro cui i poteri si difendono comminando pene devastanti, come la deportazione. Valjean è stato galeotto, macchia indelebile che ribadisce lo stato di immobilità da cui è retto l'intero sistema, macigno al collo che impedirà a coloro che ne sono stati gravati di rialzare la fronte, di riemergere dalla palude. Ma sulla sua strada l'ex forzato Valjean incontra un'anima superiore, il vescovo di Digione, Myriel, figura simile a quei portatori di eccessi di bontà e santità che anche Manzoni ha ritenuto opportuno inserire nel suo romanzo, quasi come ci si vale di parametri contro cui sia possibile far risaltare la bassezza degli esseri comuni, o per introdurre una boccata d'aria in una prigione altrimenti tetra e irrespirabile. Diciamo insomma che quel santo vescovo è come un cardinal Federico Borromeo, e che la sua santità, il perdono evangelicamente concesso al pendaglio da forza Valjean, ospitato per carità una notte, ma pronto a rispondere col furto di alcuni arredi sacri, ha il potere di provocare in lui una conversione spettacolare, sul tipo di quella che, sempre nel romanzo italiano di riferimento, affetta a un tratto l'Innominato. Da quel momento, Valjean non delinque più, anzi, si impone un rispetto ferreo della morale, diviene, come gli verrà riconosciuto al termine dell'intera vicenda, una figura in tutto degna di un Cristo redentore. Lo vediamo ricomparire nelle vesti di un provvido datore di lavoro in un paesino di provincia, col nome di Papà Madeleine, benefattore di un'intera comunità, tanto affascinata da quell'esempio supremo di umanità e di saggezza, da innalzarlo addirittura al livello di sindaco. Oltre a fare il bene di tutti, questa figura portatrice di santità laica cerca ogni occasione per farlo anche nel privato: tra le sue lavoranti giunge un'altra esponente della condizione dei miserabili, Fantine, abbandonata dall'amante provvisorio mentre era

incinta di Cosette. Siamo evidentemente al ricalco della maternità contrastata che già abbiamo visto in Notre Dame; là a impedirla si metteva la leggenda degli zingari che avevano sottratto a Paquette la figlioletta Esmeralda, qui l'intera trama è tradotta in esiti più consoni ai parametri della modernità. Nessuno priva la madre miserabile della prole, ma il sistema, che la obbliga a guadagnarsi il pane con duro lavoro, la costringe ad affidare la bambina a una famiglia di cui pensa di potersi fidare. Ma questa è l'occasione, per il romanziere, di inserire i malvagi allo stato puro, nella persona di Thénardier, ben spalleggiato nel fare il male da una degna consorte. I due, che pure pretendono di estorcere da Fantine il pagamento di una cospicua pigione per la figlia, maltrattano la fanciulla, la riducono alla fame, agli stenti più penosi, a vantaggio delle loro figlie, Eponine e Azelma, che non per questo vengono educate a retti costumi. Fantine va tristemente a morire di consunzione nel ricovero istituito dal buon Valjean in incognito, che però, come le promette in punto di morte, da quel momento si farà carico di Cosette, e dunque l'Esmeralda di questa storia cade in piedi, potrà ormai godere di una paternità adottiva magnanima, generosa, sorretta da un amore illimitato. Purtroppo però i successi dello pseudo-Madeleine attirano su di lui i sospetti di un'altra delle grandi figure del romanzo, il poliziotto Javert, anche lui in partenza un miserabile, ma che per sottrarsi a quello stato senza appello ha saltato il fosso schierandosi dall'altra parte, entrando nella polizia, cioè nella categoria di coloro che difendono la classe dei privilegiati dall'assalto dei miserabili nullatenenti. Lo sappiamo, così è fatto il mondo hughiano, ci sono solo estremi, o il bene o il male, o il bianco o il nero. Infatti dopo quella sua scelta di fondo Javert diviene un mostro di implacabilità, schiacciato da un assillante senso del dovere che non gli consente alcun residuo senso di umanità. Ma da solo non sarebbe mai riuscito a smascherare l'ex galeotto, è lui stesso a scoprirsi per il ferreo senso del dovere che ha acquisito dopo la conversione. Succede infatti che ad Arras venga processato un altro dei soliti miserabili proprio per il furto commesso da Valjean nella casa del buon vescovo, come crimine estremo prima del pentimento, e allora non c'è da esitare, bisogna accorrere, farsi riconoscere come il vero colpevole, discolpando l'innocente, anche se

questo significa il crollo di quanto di bene nei panni di Madeleine egli aveva potuto tessere, e di nuovo si para lo spettro della deportazione. Quanto a questa, già negli anni trenta Hugo ne aveva dato un orrido resoconto, fremente di orrore, quando si era messo nei panni di un condannato a morte che, dalla finestra della cella, assiste allibito ai preparativi della colonna di forzati che si avviano verso le loro oscure mete. Ma nella presente occasione il narratore si sente esentato da tanto strazio, sappiamo per rapidi cenni che Valjean riconquista la sua libertà, ma ormai è condannato a nascondersi sotto falso nome per il resto dei suoi giorni, pur avendo subito recuperato accanto a sé il frutto migliore della sua bontà, Cosette, la fanciulla cui lo lega ormai una paternità più forte di quella garantita dal sangue. A rendere agevoli le mosse dell'ex forzato, sempre braccato dall'implacabile Javert, c'è il fatto che egli ha potuto nascondere, in un bosco fuori mano, un tesoretto avanzato dai passati splendori, al quale, con puntate guardinghe e circospette, gli riesce possibile accedere, come si andrebbe a prelevare fondi per le spese correnti dai depositi in banca. Vedremo che nella corsa verso il benessere economico gli eroi balzacchiani si guarderanno bene dal nascondere gli averi nel materasso, o sotto terra, tenteranno invece oculati investimenti in banca, e dunque ognuno di essi entrerà in scena esibendo, per così dire, l'anagrafe fiscale del suo stato di fortuna. Invece nell'universo hughiano, che per questo aspetto si colloca decisamente in un'epoca pre-moderna, non ci sono banche, con relativa corresponsione di interessi, tutto è statico, solo la terra può farsi ricetto dei beni di fortuna, a parte il fatto che la condizione di fuggiasco cui il protagonista è costretto gli impedirebbe comunque di tenere conti in un istituto di credito. La tentacolare metropoli parigina diviene il giusto luogo per nascondere nel suo reticolo di strade la strana coppia così fortemente insediata al centro della vicenda. Ma bisogna pur dare un compagno a Cosette, questo è quanto esige un corretto compito paterno, pur tormentato dagli inevitabili morsi della gelosia. E nasce così l'idillio tra Cosette e Marius Pontmercy, spirito fiero, orfano di padre, caduto sul campo dell'onore a Waterloo, ma prontamente ripudiato dal suo diretto genitore (che dunque sarebbe il nonno del protagonista), in quanto quell'anziano e agiato borghese

detestava i valori nuovi della Rivoluzione e si ergeva a tetragono difensore dell'*ancien régime*, pronto a rallegrarsi del ritorno dei Borboni e in genere del clima della restaurazione. Ma il cattivo per eccellenza, Thénardier, è sempre all'opera, nel regime di questo tipo di narrazione nessuno viene meno al suo ruolo, trovandosi costretto a seguire percorsi obbligati, quasi secondo i principi della meccanica, almeno finché un qualche ostacolo non lo venga a fermare. Fra l'altro, presente sul campo di Waterloo, si era comportato da suo pari, da vile, derubando il padre di Marius ormai deceduto e mettendosi nei suoi panni. Naturalmente, quella comparsa incidentale sul luogo dell'immane scontro, dettata da obblighi di trama, consente a Hugo di cimentarsi in una monumentale e sontuosa descrizione di quella battaglia, condotta da par suo, cioè da grande autore assiso nella plancia di comando, a scrutare col binocolo le manovre, i fasti e nefasti dell'immane scontro, laddove Stendhal aveva optato per una soluzione affatto diversa, mandando il suo eroe a muoversi a stretto contatto coi combattenti, perdendovi quasi il senso dell'orientamento, ma avendo nel cuore un solo faro, la grandezza di Napoleone. Questa invece non emoziona più di tanto lo spirito hughiano, interessato solo alla scala dei valori morali, che possono accendersi e brillare nel più umile dei soggetti. Più che le gesta di Napoleone, lo incanta semmai il diniego assoluto ad arrendersi pronunciato da Cambronne, accompagnato dal celebre epiteto scurrile. Devoto al culto dell'eroismo paterno, Marius si lascia convincere che il vile Thénardier abbia tentato di portarlo in salvo dal campo di battaglia, e dunque da quel momento lo considera sacro e inviolabile, sebbene lo spregevole individuo, venutosi a trovare vicino di camera in uno dei rifugi di Valjean e Cosette, di cui il giovane esuberante è diventato innamorato pazzo, si metta a tramare contro di loro. Il coraggio e l'esuberanza di Marius forniscono a Hugo il pretesto per accostarsi a una delle tante barricate erette dal popolo di Parigi nel '30, per rovesciare l'ultimo scampolo dei Borboni, quelle stesse barricate che Delacroix ha celebrato in un dipinto famoso, dove compare l'incarnazione della Francia, nei panni di una Marianne scatenata, a trascinare il popolo alla sommossa. Qui a dire il vero un simile ruolo di incitazione alla rivolta è splendidamente affidato da Hugo a una delle sue

migliori invenzioni, a Gavroche, magnifico rappresentante della consorteria dei monelli di Parigi, perfetti esponenti della categoria dei miserabili, poveri orfanelli abbandonati, viventi di mille ripieghi, con alloggi di fortuna, che nella fattispecie il nostro piccolo eroe ha trovato nell'incavo di un inutile monumento, dove avrà la ventura di ospitare due piccoli candidati al suo stesso destino di reietto, che poi sono gli ultimi nati della coppia diabolica dei Thénardier. Diciamo che Gavroche risponde, per leggerezza, grazia e innocenza, all'Esmeralda di *Notre Dame*, come lei condannato a tragica fine, ma non vittima della nequizia degli adulti, bensì del suo stesso ardimento, che lo porta ad abbracciare la causa generosa degli insorti. Questi piccoli figli di nessuno stanno dalla parte di chi riapre i giochi, di chi allarga le arterie del sistema sanguigno; sarà vero perfino per i loro eredi e continuatori nei nostri tempi, per l'infinita popolazione minorile delle favelas o dei sobborghi delle capitali del terzo mondo. Se Esmeralda entra in scena annunciata dai suoni agili del tamburello e dallo zampettare della capretta, Gavroche si presenta con una canzoncina di strada. Ma intanto attorno a lui ferve l'attività degli insorti, il che dà modo a Hugo di descriverci uno di quei suoi meravigliosi meccanismi, lucidi nei dettagli, nelle componenti che entrano a determinare i battiti all'unisono di un grande e mirabile congegno. Ma l'ingombrante assemblaggio di vari pezzi ricavati dalla strada, dalla spazzatura, con cui la barricata viene eretta, è subito intaccato e infine demolito dagli assalti condotti col cannone e la fucileria dalle truppe regolari; e proprio di queste Gavroche resta vittima predestinata, quasi ricollocandosi nella posizione e nella sorte dell'intrepido tamburino, caduto in una delle prime sortite dell'esercito della rivoluzione, immortalato in un altro celebre dipinto, in questo caso per mano di David.

E beninteso anche Marius, nel commosso ricordo dell'eroismo del padre, è là in prima fila, sulle barricate, pronto a immolarsi, se non accorresse il salvatore, Valjean, abbastanza indifferente alla trama dei conflitti di ordine politico che imperversano attorno a lui, ma interessato al destino del promesso sposo di Cosette, affinché non si dica che lo ha lasciato perire in rispondenza ai sordidi morsi di una gelosia di padre adottivo. Inizia così uno dei più memorabili capitoli del

romanzo, che pure ne ospita tanti. Infatti Valjean, per portare in salvo Marius rimasto gravemente ferito e in stato di incoscienza, non ha altra possibilità che compiere una marcia strisciante nelle fogne di Parigi, carico di quel prezioso ma inanimato fardello. Ancor prima, il galeotto evaso, il reprobato condannato dalla società, ha potuto compiere un gesto di perdono cristiano, mandando libero l'implacabile Javert che nell'esercizio del suo dovere di emissario delle forze dell'ordine si era lasciato sorprendere nel covo dei ribelli. Quel gesto cristiano di perdono è così aberrante, rispetto al sistema di valori fermamente stabiliti nella mente e nella prassi del duro poliziotto, che questo ne esce totalmente sconvolto, fino a condannarsi al suicidio con un tuffo nella Senna. Da quel momento il romanzo-fiume scorre abbastanza tranquillo verso un lieto fine, anche se conoscerà ancora tante svolte e meandri successivi. Marius sul punto di morire viene affidato alle cure del nonno, che ora lo perdona, e accetta perfino che egli si sposi con quella irregolare Cosette di incerti natali, protetta da una figura singolare e fuori squadra quale resta pur sempre Valjean, su cui si appuntano perfino sospetti e diffidenze da parte del genero, ignaro del ruolo salvifico che con tanta generosità l'ex forzato ha svolto nei suoi confronti. Ma quando finalmente lo viene a sapere, non esita a inginocchiarsi, assieme a Cosette, per venerare colui che ormai appare ben degno di risultare come figura equipollente a un Cristo salvatore dell'umanità. Valjean scompare di scena allo stesso modo in cui il Fra Cristoforo manzoniano abbandona i suoi protetti dopo averli sorretti e guidati il più a lungo possibile.

6.3. Hugo, grandi macchine narrative

I lettori di Hugo devono essere grati a Napoleone III, la cui ascesa al potere, col colpo di stato che lo portava a restaurare

l'impero, pose il grande scrittore nella parte di accanito avversario e accusatore, procurandogli l'esilio, che per larga parte egli andò a consumare in una delle isole dell'arcipelago normanno, Guernesey, così appassionandosi a quei luoghi, a quegli scogli scabri battuti implacabilmente dalle onde oceaniche, acquistando un enorme *know how* in merito ad ogni dettaglio e circostanza: tempi e ritmi delle maree, rotte di navigazione, conflitto tra i vecchi sistemi a vela e l'introduzione dei battelli a vapore. Da questo infinito materiale d'esperienza scaturì il terzo dei grandi romanzi hugiani, *I lavoratori del mare*, terzo non solo in ordine cronologico di stesura e di edizione ma anche di qualità, di imponenza. Naturalmente dobbiamo sentirci subito impegnati a ridistribuire i ruoli secondo le coordinate di quell'universo, che a prima vista appare così differente rispetto ai due saggiati in precedenza. Il magnanimo, generoso Valjean, fino al sacrificio di sé, qui rinasce nella pelle di un giovanotto, tale Gilliat, che certo non si mostra gravato da pesanti marchi a fuoco, non ha mai avuto conti con la giustizia, è di modesti natali, ma non proprio un miserabile. A rendere calzante il raffronto con Valjean sta però la pari abilità e forza e resistenza fisica, che lo abilita a reggere con disinvoltura tutti i disagi dell'esistenza, e appunto una generosità senza limiti, e condannata oltretutto a rimanere senza gratificazioni di ritorno. Il romanzo inizia con un innamoramento del nostro protagonista nei confronti dell'avvenente Déruchette, nipote di un solido personaggio del luogo, Mastro Lethierry, che ha avuto il bernoccolo di introdurre per primo la navigazione a vapore, con la *Durande*, battello incaricato di fare la spola tra Saint-Malo e Guernesey, il che gli ha permesso di fare fortuna. Questa è stata però compromessa dalla fuga di un socio, Rantaine, allontanatosi con metà del capitale, un incidente di percorso da cui tuttavia Mastro Lethierry si è ripreso, in virtù delle sue doti di costanza, anche se ormai l'età avanzata gli impedisce di guidare di persona il suo battello, messo nelle mani di un personaggio indecifrabile, tale Clubin, che sulla carta sembra ottimo, silenzioso, tenace, abile nelle manovre. Ma Clubin, nella presente vicenda, è colui che deve impersonare il male, l'intrigo, l'avidità estrema, anche se mascherata sotto una verniciatura di perbenismo. In realtà, questo astuto tramatore

ha concepito un intrigo perfetto, nella cui ideazione Hugo anticipa i migliori giallisti e narratori d'avventure del secolo, sul tipo di Jules Verne. Avuto sentore che il ladro Rantaine si aggira nei paraggi e che ha convertito il maltolto all'ex socio in tre banconote in sterline, riesce ad impadronirsene con la minaccia di un revolver, anch'esso, come la vaporiera *Durande*, abbastanza nuovo per quei tempi, a riprova che Hugo non disprezza alcun suggerimento della tecnologia più avanzata a sostegno dei suoi lucidi ingranaggi. Il piano diabolico è di fingere poi un naufragio con la *Durande*, in un viaggio di ritorno nell'isola, in modo che l'equipaggio si possa mettere in salvo con una scialuppa di emergenza, mentre lui, l'astuto Clubin, dovrebbe fingere di annegare col relitto, ma in realtà tuffarsi, raggiungere uno scoglio, attrezzato in precedenza per resistervi per qualche tempo, e quindi imbarcarsi per il nuovo mondo, libero e ricco. Ma il diavolo ci mette la coda: la *Durande* fa naufragio in un punto indebito, e soprattutto il cattivo Clubin, nel suo tentativo di mettersi in salvo, viene afferrato da un ostacolo improvviso, che poi sapremo consistere negli orridi tentacoli di una piovra in agguato.

Questa volta Mastro Lethierry sembra definitivamente in ginocchio, essendo privato della sua unica fonte di sostentamento, ma in proposito interviene il Valjean del momento, cioè il prode Gilliat, mosso dall'amore per la nipote dell'armatore, con cui fa un tacito patto: se riuscirà a recuperarli il battello, avrà in premio la mano della fanciulla, che sarebbe la Cosette della situazione. Con effetto retrospettivo, si potrebbe giungere ad asserire che Valjean aveva realmente un amore di natura ambigua per la figlia adottiva, e dunque la sua rinuncia ad essa a favore del fidanzato è stata davvero dolorosa. Ancor più lo sarà quella di Gilliat, quando capirà che la sua fidanzata potenziale è in realtà invaghita di un altro, premiato dalla sorte. Ma intanto, egli si produce in una delle più lucide, incalzanti, esaltanti operazioni d'ingegno fabbrile di ogni tempo, approfondendo trovate di sapienza artigianale, marinara, strumentale nel recupero della nave, rimasta incastrata tra due scogli. Viviamo in presa diretta la lotta continua contro l'infuriare degli elementi, assieme a questo eroe nella categoria dell'*homo faber*, cui solo un termine di paragone si può accostare, trovandolo proprio nella vicenda

che sta al punto d'avvio della nostra storia, l'epopea di Robinson Crusoe per rendere abitabile l'isola in cui il caso lo ha sbalzato. Ma c'è una differenza sostanziale, tra le due imprese: quella narrataci da Defoe è compiuta da una sorta di Adamo, di essere umano pieno di fiducia nelle proprie risorse, su cui non si è ancora abbattuta la condanna e la punizione divina, invece il fitto, inesausto lavorio cui si sottomette Gilliat è sovrastato dal crudele destino romanzesco; egli ha sorteggiato la mala carta, il suo sforzo, per quanto coronato da esito positivo, è condannato già in partenza a non recargli alcun vantaggio, come del resto succede anche per il salvataggio operato da Valjean a favore di colui che viene a portargli via l'amatissima Cosette. Quando infine la *Durande* è riportata agli ormeggi, Gilliat non avrà il premio tanto atteso, e con estremo atto di generosità dovrà lasciare che Déruchette vada dove la porta il cuore. A lui non resta che darsi la morte, seduto su un sedile naturale risultante da uno sperone roccioso, sulla punta dell'isola, gradualmente invaso e coperto dal montare della marea, tenendo lo sguardo sbarrato sul piroscifo che porta lontano da lui la coppia felice.

Il mare è ancora il dominatore di gran parte del quarto romanzo, *L'uomo che ride*, in cui l'autore compie un passo indietro, sembra per un momento rifarsi al romanzo storico, andando a visitare l'Inghilterra di fine Seicento. Ma la ragione è che egli ha bisogno di nuovi mostri, di figure equivalenti al Quasimodo di Notre Dame. Se non sono gli scherzi di natura a partorire simili figure grottesche, bisogna affidarsi alla malvagità umana, che a scopo di lucro osa infliggere a poveri e indifesi bambini delle deformazioni atroci, per farne appunto fenomeni da baraccone. Rientra perfettamente in una categoria del genere la fattispecie dei castrati, che non sfugge all'ansia di catalogazione di tutti i possibili accidenti di vita condotta da Balzac. Quanto al nostro Hugo, egli deve aver sorpreso, in qualche angolo riposto della storia, il fenomeno di una deformazione che si infliggeva ai muscoli facciali e buccali di poveri figli di nessuno, distorcendone le labbra a simulare un orrido sorriso irrigidito in una smorfia atroce. La trama di questo romanzo comincia con una banda di malfattori che si vogliono sbarazzare di un mostriciattolo di tal fatta da loro provocato, perché si sanno ricercati dalla polizia. Lo

abbandonano su una costa immersa nell'inverno e nel maltempo, allontanandosi con fragile imbarcazione. L'intento è di condannarlo a morte per congelamento, ma il piccolo si sa difendere, intraprende una delle solite marce contro gli ostacoli di cui Hugo ben conosce la ricetta, sul tipo di quella che Valjean percorre nelle fogne di Parigi per salvare l'odiato-amato futuro genero. Le condizioni naturali, climatiche, ambientali non possono essere più diverse, nell'uno e nell'altro caso, ma uguale è la tenacia che i malcapitati mettono in atto per uscir fuori da quelle penose circostanze. Per di più, l'uomo che ride, che porterà poi il nome di Gwynplaine, nella sua odissea incontra un'altra condannata come lui, un'altra miserabile, la fanciulla Dea, portatrice anche lei di un handicap, essendo cieca. I due non si salverebbero da morte sicura per assideramento, se non si imbatterebbero in altri due malcapitati, miserabili, reietti come loro, paria della scala sociale, che si chiamano con un curioso scambio di nomi, ma a dimostrazione che nelle avversità tutti i ruoli sono paritetici e permutabili. C'è Ursus, un atletico esibizionista di forza muscolare a scopo di lucro, appunto il tipico fenomeno da baraccone, che come aiutante o spalla si avvale delle prestazioni di un lupo addomesticato, cui per antinomia è stato dato il nome di Homo. I due sono una reviviscenza di Esmeralda e della sua capretta, ma a potenziarne le possibilità saranno ormai al loro fianco l'uomo che ride e Dea. I quattro otterranno successo, andando in giro col loro carrozzone per le fiere paesane, e finalmente troveranno fissa dimora a Londra, sulle rive del Tamigi. Qui scatta il meccanismo psichico proprio della coppia dialettica della bella e la bestia: una gran dama di corte, addirittura sorella della regina, Josiane, si invaghisce di quello scherzo di natura, per sazietà verso i bei partiti del regno e della buona società, fino a desiderare un mostruoso rapporto carnale con lui. Ma Hugo appare sempre più propenso a giocare le carte del romanzesco senza remore, prestandosi agli effettismi più spinti, degni del *feuilleton* che del resto in tutto il secolo aveva affermato le sue regole. Torniamo un momento alla barca che si allontana dalle coste innestate dopo avervi abbandonato il suo ingombrante fardello nella persona dell'uomo che ride. I malviventi non hanno certo miglior sorte: un Hugo ormai grande esperto di cose marinare stringe su loro

l'implacabile morsa di una tempesta rovinosa, che li trascina al naufragio, non senza che, prima di venire inghiottito dai flutti, uno di loro possa compiere un'azione riparatrice affidando al classico espediente della bottiglia abbandonata in mare una dichiarazione secondo cui quel mostriattolo sarebbe addirittura il primogenito di un pari del regno, e dovrebbe fregiarsi del nome altisonante di Lord Fermain Clancharlie. La notizia giunge a Josiane quando, attratta dalla bruttezza di Gwinplaine, starebbe per consumare con lui un rapporto sessuale, ma, venendo a sapere che quel mostro in realtà è un suo pari, e che addirittura la sorella regina vorrebbe imporglielo in matrimonio, la gran dama lo respinge con orrore; non è più attraente ciò che ci viene imposto d'autorità e che rispetta i parametri delle convenzioni dominanti. Del resto, già si faceva avanti un legittimo promesso a Josiane, pari di censo a lei, e pronto a difendere la fidanzata dalle insidie involontarie tramate dall'uomo che ride, ma ecco un nuovo effettaccio di questo Hugo che non si preoccupa troppo del senso della misura. Come conseguenza dell'agnizione di cui si è detto, i due si scoprono fratelli, e dunque il duello tra loro risulta impossibile. Impossibile altresì è un tranquillo inserimento di Gwynplaine nei lavori della Camera dei Pari d'Inghilterra; infatti in occasione del suo primo attesissimo discorso altro non può fare se non predicare a favore della causa dei miserabili, cui lui stesso appartiene e che ha in comune con i compagni di vita, e con tutti i fratelli in sofferenza già apparsi nelle precedenti opere hughiane. Il sistema lo respinge, e dunque non gli resta che tornare nel baraccone degli spettacoli che ormai è divenuto per lui l'unico nido degli affetti pronto a riceverlo. Ma qui trova Dea in punto di morte, al che egli reagisce gettandosi nelle acque del Tamigi, fredde ma accoglienti come quelle della Senna, in cui si era tuffato Javert quando all'improvviso la vita gli si era profilata come dubbia ed enigmatica, e in cui pure Triboulet aveva affondato il cadavere della figlia, beffato da un destino maligno. E in fondo, anche il lavoratore del mare per eccellenza, Gilliat, aveva cercato nelle acque del mare una fine riparatrice.

L'ultimo prodotto della laboriosa officina romanzesca di Hugo è *Novantatré*, riferito all'anno in cui la Rivoluzione

francese conobbe le varie insurrezioni delle province del nord, in nome del legittimismo. È dunque un arretramento a rifugiarsi nel passato, peraltro rintracciato a non molta distanza, rimanendo in definitiva nella scia dei grandi eventi rivoluzionari da cui era scaturita la parabola napoleonica. Ma soprattutto, quel teatro di scontri all'ultimo sangue permette al narratore di proporre alcune delle sue coppie oppostive estreme nel contrasto, tra il male e il bene, la magnanimità d'animo e la bassezza, non senza incertezze nell'assegnare le parti del conflitto, e la possibilità che i termini stessi dello scontro risultino in sostanza intercambiabili. I due sfidanti sono, da un lato, un vecchio erede della boria nobiliare dell'*ancien régime* che la causa libertaria dell'89 credeva di aver annientato per sempre. Si tratta dell'aristocratico Lantenac, che aveva cercato rifugio, come tanti altri esuli (tra cui lo stesso Chateaubriand) in Inghilterra, ma poi era stato esortato dagli insorti vandeani a sbarcare di nascosto sulla costa patria per mettersi alla testa della sollevazione, forte delle sue competenze strategiche, e soprattutto di un'inesorabilità adamantina di carattere, disposto a passare su ogni remora sentimentale e umanitaria in nome della causa da sostenere. Gli si oppone un giovane bello d'anima e baldo nelle forze, Gauvain, oltretutto legato all'altro da un rapporto di parentela, tanto per complicare l'intreccio romanzesco e legare tra loro ancor più strettamente i due contendenti. Che, riferiti al parametro dei *Miserabili*, potrebbero rispondere al nonno legittimista che non perdona il nipote, il quale invece risulta aperto ai nuovi orizzonti, finché non si giunge a un momento di ritrovata intesa e perdono reciproco. Ma c'è un terzo incomodo, nella persona di un austero insegnante e testimone dei valori rivoluzionari, Cimourdain, che vigila nella parte di mentore, di voce del dovere sulla coscienza del giovane combattente, ben attento affinché questi non venga meno alla severa disciplina degli obblighi assunti in nome della Rivoluzione e del progresso. Diciamo che un simile temperamento freddo, gelido nel culto del dovere corrisponde in qualche misura all'implacabile poliziotto Javert, anche se Hugo non si ripete mai tale e quale, ma anzi è maestro nel ripresentare i suoi modelli con mille opportune varianti per adattarli ai contesti mutati. In mezzo a questi personaggi granitici, tutti protesi nel

perseguire il gioco alquanto meccanico degli estremi che si fronteggiano, ma anche si toccano e si rovesciano gli uni negli altri, stanno tre innocenti pargoli di una giovane e prosperosa contadina, Michelle Flechard, che in qualche modo rappresenta la Francia, nuda e cruda, spontanea, tutta natura e istinto, sulla cui pelle quei rigidi contendenti vogliono intervenire, con cure che potrebbero essere più pesanti del male diagnosticato, e finire per danneggiare la pretesa malata da curare. Quanto ai tre fanciulli, René Jean, Gros Alain e Georgette, sono i rappresentanti dello stato sociale conculcato e negletto dei trovatelli, degli orfani di padre, la materia prima con cui è stato plasmato l'indimenticabile Gavroche, l'intrepido protagonista dei *Miserabili*. Certo è che l'armata rivoluzionaria li adotta come adorabili *mascottes*. Cruenti ed estremi sono i combattimenti tra i due fronti, condotti con fasi alterne, ma con un definitivo prevalere di chi si impegna per la nuova Francia rivoluzionaria, come vuole davvero il vettore della storia, tanto che il rappresentante del mondo al tramonto, Lantenac, da ultimo è costretto a chiudersi in un torrione appartenente alla sua famiglia, La Tourgue, abbreviazione di Tour-Gauvin. Attorno a quel torrione si svolgono battaglie epiche, che danno modo al romanziere di manifestare ancora una volta una perfetta competenza su come, a quei tempi, si poteva assaltare un castello, o come difenderlo palmo a palmo. Ai fini della trama basterà dire che a un tratto quel rudere diventa la prigione delle tre giovani vite, e dunque il futuro della Francia, quasi un prezioso concentrato del suo DNA, si colloca come un fragile relitto sballottato dai marosi dei due fronti in lotta. O meglio, dalla similitudine marina conviene passare ad un'altra più drammatica nei termini di un rovinoso incendio, pronto a deflagrare in quell'estremo ridotto difensivo, cui qualcuno ha voluto appiccare le fiamme, o per snidare i difensori arroccati, o per tenere lontani gli aggressori incalzanti. Ma un urlo d'orrore si leva dalle opposte sponde, in quanto in mezzo alla furia dell'incendio stanno i tre bambini indifesi, e ignari per qualche tempo, ancora intenti ai trastulli consoni alla loro età, non avendo ancora avvertito la minaccia del disastroso cataclisma avanzante. L'occasione tanto drammatica suscita gli opposti estremismi. Il nobile Lantenac, per quanto braccato, rallenta la sua fuga e presta soccorso ai

bambini, mettendo a repentaglio la propria incolumità. A sua volta il fiero nemico e parente lontano Gauvain non vuole essere da meno, ma è pronto a rispondere con un uguale gesto di magnanimità, lasciando andare libero il congiunto, che pure sarebbe il nemico pericoloso cui non si dovrebbe dare quartiere. Interviene allora il rigido, inflessibile Cimourdain, come si è detto il Javert di turno, ad applicare spietatamente la legge e a condannare a morte il pupillo, reo di aver mancato al dovere e di aver ascoltato un impulso umanitario. Ma poi compie un gesto a sua volta assimilabile al suicidio del poliziotto d'acciaio, in quanto subito dopo l'esecuzione dell'amato allievo si dà a sua volta la morte, con perfetta divisione delle parti: il rigido e frigido burocrate del dovere che era in lui non ha mancato di agire di conseguenza, ma il membro del consorzio umano meritava una punizione altrettanto esemplare per quella stessa durezza di cuore cui aveva ritenuto di dover attenersi. Ancora una volta, gli sbalorditivi rimbalzi tra luce e tenebre, i funambolici rovesciamenti di trama si fanno perdonare, in Hugo, per la magnifica tensione sequenziale che presiede alle varie macchine messe all'opera nella vicenda, la macchina ossidionale dell'attacco e difesa del torrione, il divampare dell'incendio, eventi che il narratore registra in presa diretta, quasi bisognoso di passare dalla pagina scritta a uno spettacolo reale ricco di effetti *sons et lumières*.

6.4. Anche Balzac paga un obolo al romanzesco

Se Hugo è il campione insuperabile, per tutto l'Ottocento, del filone romanzesco-romantico, Honoré de Balzac (1799-1850), a sua volta, lo è per il versante del realismo moderno, ed è proprio l'azione congiunta dei due a conferire alla narrativa francese quel primato sulle altre scaturite da altri paesi che non

aveva potuto conseguire in precedenza. Confermata per Balzac questa supremazia incontrastata in fatto di realismo, bisogna però guardarsi dall'applicargli con effetto retrospettivo i rigori dottrinali che, semmai, apparterranno a un suo continuatore quale Emile Zola, cui spetterà il compito storico di normalizzare quanto in Balzac è lasciato in buona parte a una generosa improvvisazione senza calcoli preconcepiuti. Il rischio, insomma, è di stringere questo autore nella rete di un "balzachismo" preciso e incalzante, fino a farsene un obiettivo polemico, una testa di turco, come accadrà a buona parte della narrativa contemporanea, in rivolta contro i postulati di un realismo ligo e conforme, ma cuciti sulla pelle del romanziere francese in misura più stretta del giusto. Tanto per cominciare, tra i due pilastri in cui si è sempre spartito il territorio della narrativa, le ragioni dell'intreccio e quelle dell'analisi dello spessore sociale e psicologico di personaggi e situazioni, Balzac inizialmente non sceglie affatto in modo risoluto a favore del secondo, che però sarà senza dubbio il suo campo privilegiato. È in lui, soprattutto nelle fasi iniziali, la tentazione di abbeverarsi abbondantemente alle fonti del romanzesco, o insomma della componente romantica in senso lato, così da rendere onore a quegli ambiti in cui abbiamo visto eccellere la sua controparte, Hugo. Non solo: nella sua avidità di compulsare tutte le zone del romanzesco, anche le più smaccate ed estreme, Balzac rasenta pure gli ambiti dello *horror*, del nero, del magico. Gli si può addirittura riconoscere la pretesa di compilare una specie di enciclopedia, proprio in questa materia del romanzesco, rasentando o mettendo alla prova le varie soluzioni altrui, per un'avidità incontenibile ad alimentarsi di ogni cibo. Anche se, invariabilmente, questi suoi ingressi nel romanzesco più spinto risulteranno quasi sempre dei passi falsi, accettabili solo nella misura in cui gli consentano di andare a piazzare le sue analisi magistrali condotte su destini perfettamente sequenziali, afferrati con mirabile incisività. Da questo suo secondo e prevalente atteggiamento scaturisce l'altra enciclopedia che gli dobbiamo riconoscere, quella giusta e grandiosa, che si riassume nei termini della *Commedia umana*, purché anche in questo caso non le si attribuisca una progettazione troppo stringente e predeterminata. Insomma, la grande fabbrica balzacchiana è

sempre aperta, i lavori sono sempre in corso, suscettibili di aggiunte o di soppressioni. Nuovi capitoli vi si aprono, mentre altri restano smilzi, ad attendere invano di poter abbracciare nei loro comparti una messe più copiosa. Anche per questo verso si profila una distanza considerevole rispetto al suo erede testamentario Zola, il cui ciclo dei Rougon-Macquart è davvero pianificato con cura, così da offrire un'architettura ben scandita, fatta di componenti omogenee tra loro, laddove il suo predecessore assembla i suoi materiali un poco alla rinfusa, spinto dall'estro del momento. Ovviamente, per le medesime ragioni, non c'è paragone possibile con la *Commedia* dantesca, forte di una struttura solidamente prefissata.

Il percorso balzacchiano inizia là dove abbiamo visto terminare quello hughiano. *Les chouans*, pubblicato da un autore appena trentenne e che forse per la prima volta compare in pubblico col suo vero nome, abbandonando gli pseudonimi sotto cui nascondeva precedenti sperimentazioni, riguarda la rivolta dei Bretoni, cioè degli Chouans, contro le truppe della Rivoluzione appena nata, i Blu, dalle loro divise, e dunque si tratta di un lieve arretramento verso il filone storico, cui del resto per il seguito il Nostro non indulgerà minimamente, pari in questa decisione a Stendhal, legato a lui da numerose affinità, almeno nell'incrociare le spade su temi comuni, anche se a partire da interessi quasi opposti. Ma già qui il giovane autore non si lascia certo tentare da vicende roboanti d'uomini in armi, la guerra, i campi di battaglia non faranno mai al caso suo, egli non si sente portato a illustrare gesti nobili e altisonanti dove si è in lotta per l'esibizione della virtù - una profonda differenza, questa, rispetto a Hugo, che invece si sente calamitato dalle imprese dell'*homo ethicus*, sempre proteso a mostrare pregi d'anima, in violento costretto con bassezze e viltà ugualmente estreme. Nella *Commedia* balzacchiana, la guerra c'è già stata, e ora si tratta tutt'al più di andare a coglierne le conseguenze sul piano economico, per calcolare chi ci ha guadagnato o perso. L'epopea napoleonica, nella sua narrativa, si abbassa a un'anagrafe dei profitti e delle perdite che se ne sono tratti. La guerra degli Chouans, invece, gli conviene proprio perché è la lotta di miserabili straccioni che combattono alla macchia, coi riti che nei nostri tempi saranno della resistenza e dei partigiani, mettendo in grave

disagio per quei loro comportamenti allo sbando le truppe dei regolari. Gli scontri di massa, in questo esordio, saranno sempre fuori campo, mentre in primo piano domina una storia di romanticismo sfacciato, che vede una bella dama, inviata al soldo della Repubblica, cercare di irretire un baldo giovane il quale, per obblighi nobiliari, si è posto alla testa della sollevazione dei popolari. I due cinguettano e giocano di fioretto come se fossero in un salotto parigino, invece che essere trasportati da traballanti diligenze o scendere in modeste locande di campagna, intenti a perseguire la causa dei loro amori ma nello stesso tempo a tendersi insidie, a favore della causa rispettiva. Una materia che non meriterebbe di indugiarvi, se non fosse che in quelle fatue peripezie amorose si inserisce un fatto crudo, causato da una delazione involontaria di cui si rende colpevole una povera madre di famiglia di quel mondo di miserabili, il che consente alle truppe regolari di conseguire un vantaggio sugli insorti, donde nasce l'obbligo di trarre vendetta su chi si è macchiato del tradimento, benché involontario e per interposta persona. Un commando degli *Chouans* si precipita nella bicocca della donna e vi uccide il coniuge, benché incolpevole, ma rassegnato alla condanna, ben sapendo che così si fa, nella guerra di macchia. Così sarà sempre anche in seguito; il romanziere avrà un bel tracciare storie gonfie di intrighi amorosi, o di volteggiamenti in cieli altisonanti, ma per sua e nostra fortuna ci sarà sempre un duro intervento della realtà più tagliente incresciosa a sgonfiare ogni pomposa divagazione.

Segue quello che si considera il primo successo del narratore, *Pelle di zigrino*, dove siamo esattamente al tentativo di valersi delle storie d'orrore per cui aveva acquistato prestigio europeo il tedesco Hoffmann, a sua volta preceduto dalle trame del *Faust* goethiano. Il candidato al nuovo patto con Mefistofele, nell'opera balzacchiana, è Raphaël de Valentin, ma già qui riscontriamo l'andamento che abbiamo diagnosticato in apertura, apprezzandolo in quanto permetterà a Balzac di passare indenne come salamandra in mezzo alle vicende più strampalate ed evasive, rispetto ai canoni di una buona e solida realtà. In fondo Raphaël è già il primo campione di una infinita schiera di giovani che, nell'universo balzacchiano, bramano di *vivre sa vie*, pronti a farsi abbacinare da bacco e venere,

aggiungendovi pure il vizio del gioco. Osserviamo per inciso che quest'ultima passione per il gioco, e l'effetto distruttivo che ne consegue, non era quasi mai apparsa in precedenza, nelle trame narrative, ora invece diviene un codicillo ineliminabile, a completare il profilo dell'*homo oeconomicus*, che ovviamente comprende il suo opposto, la raffigurazione di una vita dissoluta, dedita allo spreco, a coltivare smodatamente le vie dell'alcol o del sesso o appunto del gioco. Il nostro giovane candidato alla *debauche* penetra in un casinò di gioco posto nel cuore di Parigi, presso il Palais Royal, e vi prova l'inevitabile trauma della perdita dei suoi pochi averi, trovandosi indotto all'altrettanto immancabile suicidio, da realizzarsi con un tuffo nella vicina Senna. Ma la vita non è mai così colma di allettamenti come quando un candidato alla morte ne ripassa i pregi esitando davanti all'atto estremo. In questo punto drammatico scatta la diversione: il morituro viene invitato a entrare in una sorta di museo degli orrori, che vorrebbe appunto conformarsi alle atmosfere terribili e misteriche care a Hoffmann, ma la realtà è più forte, la situazione va riscritta su registri assai più prosaici, in definitiva ci troviamo in presenza di un turista che fa una capatina in qualche museo di scienze naturali, o in un baraccone di mostri di natura, per non dire addirittura che sembra di girare attorno agli scaffali di un attuale supermercato colmo di paccottiglia. Insomma, agli occhi del candidato al suicidio si para uno spettacolo quanto mai goloso, allettante. Dietro tutto ciò non manca di profilarsi pure l'immagine dell'apprendista stregone, delegato a far sottoscrivere al malcapitato il patto col diavolo, la perdita dell'anima in cambio di poteri straordinari per sconfiggere la malasorte: poteri che, nell'occasione, si incentrano appunto nella pelle di zigrino annunciata nel titolo, ovvero in una pelle d'asino incantata, che concede la realizzazione dei desideri invocati, ma intanto si restringe inesorabilmente, fino a una consunzione finale corrispondente alla morte dello sfortunato possessore, che a quel punto dovrà saldare il debito contratto con Mefistofele. Ma qui gli effetti speciali legati alla stregoneria non dimenticano mai di dover fare i conti con le stringenti esigenze del realismo, e dunque i desideri del protagonista non si realizzano certo attraverso colpi di bacchetta magica, il beneficiario deve compiere i passi materiali che lo mettano

nella situazione richiesta, secondo canoni di verosimiglianza. Per esempio, il nostro Raphaël desidera una mensa abbondante, fiumi di alcol, contorno di belle donne? Bisogna che, uscito dalla tana dell'incantatore, ritrovi i suoi coetanei, aspiranti intellettuali come lui, che gli annunciano di essere stati scritturati per un giornale il cui programma è di lanciare una battaglia politica, senza badare a spese, e dunque la prima conseguenza sta nel consentire a quei giovani dissoluti di concedersi un lauto banchetto. Occasione appunto delle più naturali e verosimili, ma d'altra parte il patto diabolico firmato in ossequio all'altro registro non fa sconti, e dunque anche questa occasione in apparenza dovuta alla fortuna porta a un accorciamento della pelle. Ancor più un restringimento risulta inevitabile se il giovane si vuole concedere una relazione d'alto bordo con Fedora, regina dei salotti mondani, disprezzando invece un sano prodotto casalingo, la dolce e modesta Pauline, fata del focolare in cui il giovane spiantato viveva fino a quel momento, pronta a togliersi il cibo di bocca a favore dell'amato, ingrato e insensibile di fronte a quella tenera profferta. Poi, un salto di anni, che ci mostra un Raphaël ormai sprofondata nel benessere, ma anche angosciato dall'orrore e dal timore di quella pelle che viene inesorabilmente accorciandosi. E qui di nuovo l'uomo coi piedi per terra, ben radicato nel trionfo della scienza, dell'industria, del progresso, che è la stella polare da cui Balzac non si allontana mai, malgrado tutto, interviene contro quel talismano che pretende di trasportarlo in altre dimensioni. Perché non tentare, con l'aiuto della chimica e della meccanica, di estendere quel lacerto di pelle metafisica? Divertenti sono le pagine in cui il condannato si affida al braccio della scienza moderna, per fermare quell'impassibile contatore del tempo, dal che deriva una situazione perfino comica: in fondo, si può ben dire che le ragioni della modernità partono con la lancia in resta contro i residui irrazionali in cui si è rifugiato il romanzesco, ma per il momento è quest'ultimo a vincere, coi suoi meccanismi diabolici e stregoneschi. E del resto, che cos'è ormai, il Faust in nuova versione, se non un ricco signore precocemente invecchiato e abbruttito nel vizio, che va in giro in luoghi di villeggiatura per cercare svago alle sue ambascie, ma visto di mal occhio dagli altri villeggianti, che non lo vogliono, lo

allontanano in modi bruschi? E a quel punto, perfino Fedora lo lascia, mentre accorre al suo fianco l'amore vero, Pauline, disposta a vuotare con lui fino alla feccia il calice residuo della vita. A quel punto, le due sorti imboccano destini diversi: Balzac è ben consapevole che quella di Pauline è un vago fantasma suscitato dalle nebbie del romanticismo, che egli evoca, ma con misura. E dunque, morto fisicamente il compagno, a lei non resta che esalare nel vuoto, divenire nulla più che un tenue fantasma condannato alla dissoluzione entro breve termine. Invece la concreta Fedora rientra in seno alla solida realtà, e l'autore non ha dubbi nel reintegrarla nella società, che resta il suo vero terreno d'elezione, da cui ci si può allontanare per concedersi qualche provvisorio giro di valzer, magari al seguito dei suggerimenti di Hoffmann, ma poi urge rituffarsi prontamente in quella palude nutriente.

Comunque, visto che ci siamo, continuiamo pure a frequentare questo Balzac propenso al romanticismo, salvo a fargli subire crudi ma redditizi impatti contro la rugosa realtà. C'è per esempio il bellissimo racconto dedicato a *Sarrazine*, basta prenderlo per il giusto verso, e non equivocare come a suo tempo fece il pur grande Roland Barthes, ingannato dallo specchietto per le allodole fornito dallo stesso personaggio eponimo della vicenda, quel Sarrazine libertino, voglioso di avventure, cui quindi si addicono le atmosfere della solita Italia vista come terra di passioni estreme ma anche di macchinazioni tramate nell'ombra, e di eccidi crudeli affidati al veleno. Insomma, l'Italia di Stendhal, cui anche per questo verso Balzac rende omaggio ripercorrendone le orme. Ma sappiamo bene che Stendhal non si lascia invischiare fino in fondo in quella giungla di sentimenti kitsch; un eroe come Fabrizio si apre una via d'uscita procedendo a larghi fendenti, invece il Sarrasine balzacchiano vi resta irretito, vittima di un'avventura grottesca. Infatti nella Roma dei papi è preso da estasi per la voce magnifica, e gli sguardi fascinosi, e il portamento seducente di una deliziosa cantante, Zambinella. Il fatto è che giungendo in Italia non si è premurato di leggere qualche avvertenza per turisti sconsiderati, non sa che la pudica corte papale non ammette in scena artisti del bel sesso, sostituiti dalla penosa categoria dei castrati, ed è appunto del più affascinante tra questi che il nostro eroe commette la gaffe di innamorarsi,

divenendo oggetto di scherno nel bel mondo, non senza evitare che su di lui si abbatta la punizione, mediante morte, di un protettore ufficiale della femminella. Fin qui l'aspetto della novella degno di un *feuilleton*, di una macchinosa concessione ai poteri dell'intreccio, su cui appunto Barthes ha applicato le sue ingegnose ma inutili riflessioni. Però il racconto si apre in un salotto parigino, in cui in mezzo ai soliti e prevedibili appartenenti al bel mondo compare una strana figura, senza sesso, senza età, indecifrabile negli abiti, nelle mosse, da cui sprigiona un senso enigmatico di freddo e di minaccia, ma di cui al contrario i padroni di casa mostrano di fare il massimo conto, trattandola con deferenza. È la comparsa estrema di Zambinella, in quella sua vecchiaia colma delle ombre del passato, ma anche dei soldi accumulati in un'esistenza salutata dal successo, e ora divenuta la gallina dalle uova d'oro per quella famiglia nobile. Tutte le trame romantiche del passato sono confluite in quell'essere mostruoso, ma pienamente conforme alle esigenze del reale. In fondo, in un mostro simile si era mutato pure il Raphaël del racconto precedente, a forza di sfruttare smodatamente il talismano incantato.

Visto che siamo intenti a parlare di questo Balzac *italianisant*, deciso a rovistare tra tutti i logori stereotipi legati a un'Italia decadente, marcescente, ma che d'altra parte è pur sempre la terra consacrata all'amore, all'arte, alla musica, al bel canto, riesce logico parlare di due altri racconti balzacchiani di tale natura, ma dove al solito la realtà non manca di insinuare una sua punta aggressiva, capace di smontare il potenziale enfatico delle vicende. Il racconto che ha per eponima *Massimilla Doni* si svolge in uno dei luoghi d'elezione di questa Italia decadente, Venezia, dove troviamo il solito nobile spiantato ma assolutamente di bell'aspetto, il principe Emilio, che si invaghisce perdutamente di Massimilla Doni, sposata duchessa Cataneo. Matrimonio di pura convenienza, che lascia la gentildonna nell'ozio sentimentale, libera di procurarsi un cicisbeo, mentre l'anziano consorte affonda nel vizio, nella *debauche* sessuale, trovandosi ancora capace di provare qualche godimento solo se un'attricetta, la Tinti, canta in compagnia di un collega, Genovese, mentre il maturo amante strimpella all'unisono con loro un suo strumento. Scena grottesca, cui si contrappone l'alto volo vissuto dalla moglie e

dall'accompagnatore ufficiale, che però si sentono impediti nel portare a compimento un rapporto carnale proprio per il carattere etereo delle loro disquisizioni troppo alate. Per giungere a qualche effetto, occorre che i due scendano di qualche gradino nella scala biologica. Ci vorrà un'astuta trappola e commedia degli errori, basterà che la casta e nobile Massimilla si metta per un momento nei panni, anzi nell'alcova, della Tinti, concupita anche da Emilio, cosicché costui consuma un completo congiungimento carnale credendo di farlo in *corpore vili*, mentre in realtà feconda l'essere alato e virtuoso, con la prevedibile conclusione che Massimilla resta incinta. Questa, se si vuole, è la parabola che regge l'intera vicenda narrativa balzacchiana, intenta a svolazzare come un'ape attorno ai fiori pomposi del romanzesco, ma poi scatta il pungiglione, il reale colpisce, e con un opportuno choc ci riporta su questa terra.

L'altro racconto da mettere in questo medesimo scomparto di vicende all'italiana, *Gambara*, si svolge a dire il vero a Parigi, ma vede protagonisti soggetti provenienti dalla nostra terra, a cominciare dal Gambara eponimo della vicenda, un musicista di nessun successo, amorosamente assistito dalla moglie Marianna, con quella stessa cieca e assoluta devozione che abbiamo già incontrato nella Pauline compagna del possessore della pelle di zigrino. E un profugo milanese è pure il terzo componente del triangolo che si sta per svolgere, il conte Andrea Morosini, conquistato dall'apparizione di Marianna per le vie di Parigi, che segue fino al povero abituro in cui la coppia trascina un'esistenza grama immersa negli stenti. Chi è Gambara, un geniale precursore di strumenti e soluzioni musicali a venire, per il momento incompreso, o solo un povero illuso, senza talento né meriti? L'autore oscilla tra l'una e l'altra valutazione, ma in fondo il tracciare profili sul divenire delle arti non è affar suo, quello che gli preme, è seguire i destini umani nelle loro passioni accecanti, e quella di Gambara per la musica, come quella di Frenhofer per la pittura, lo vedremo presto, sono passioni, vizi, monomanie comportamentali come tante altre, di cui il narratore, da gran medico al capezzale dell'umanità malata, deve pur dare conto. Che il fattore fisico entri pur sempre, in quelle vicende che pretenderebbero di innalzarsi nei cieli dell'arte ben al di sopra delle brutture della

vita, lo dimostra il fatto che per ottenere qualche apprezzabile effetto conta il ricorso all'alcol: il povero Gambara rende qualcosa se ha bevuto, se è alticcio al momento delle sue prestazioni, e ci siamo dimenticati di dire che lo stesso avveniva nel caso del tenore Genovese nel racconto precedente, anche lui sublime sotto i fumi dell'alcol o se provocato dall'amore sensuale per la Tinti. Proprio come succede in tante pagine stendhaliane, questa trama consente, o forse meglio, obbliga Balzac a disquisire sulle sorti della musica del primo Ottocento, fornendo liste di nomi, ma tutto questo armamentario incide ben poco sull'economia del narrare; quello che colpisce davvero, è il solito morso della dura realtà: quel Morosini, nonostante la simulata nobiltà d'animo, in effetti approfitta della sua situazione facoltosa, strappa Marianna dal fianco del suo consorte, fugge con lei, quindi la lascia quando ne è sazio e ha già trovato altre braccia più suadenti in cui tuffarsi. La povera Marianna rientra a Parigi, ridotta l'ombra di se stessa, a ristabilire quel ruolo di devota Pauline a fianco del suo unico e vero amore.

Dalla musica si passa alla pittura, in un'altra delle celebri novelle balzacchiane che si aggirano sui temi delle belle arti, *Il capolavoro sconosciuto*, per il quale si impone il confronto col romanzo dirimpettaio che poi verrà steso da Zola, *L'opera*, ma tale confronto vale perfettamente a misurare la distanza tra i due: il passo rapido, di agile improvvisazione, sensibile a richiami metapsichici, tenuto dal narratore più anziano, cui segue invece l'andamento preciso, circostanziato, implacabile dell'altro, impegnato prima di tutto a offrirci uno spaccato sociologico, trattando i casi che sul finire del secolo angustiarono l'esistenza di un povero pittore senza beni di fortuna. Invece il Frenhofer protagonista del racconto balzacchiano non ha problemi di sopravvivenza, è benestante di suo, può darsi ai più pazzi ardimenti, anche perché in possesso di ricette misteriose che gli vengono da un mefistofelico maestro, Mabus. Insomma, anche lui è in possesso di un talismano che lo incalza senza sosta e lo spinge alla perdizione. Per qualche tratto, il patto col diavolo gli offre vantaggi, e infatti il collega Porbus e il giovane Poussin devono confessare che egli è andato più avanti di tutti, con bellissimi effetti naturali. Balzac, come Hugo, quando occorre, sa

acquisire un efficiente corredo di nozioni tecniche, nella fattispecie forse si ispira alle conquiste pittoriche di Géricault e di Delacroix, correttamente dichiarandole derivate dall'esempio di Tiziano, che già ai suoi tempi disprezzava la linea e il disegno a vantaggio del colore atmosferico; e forse il grande narratore si spinge fino a profetizzare l'impressionismo. Ma intanto il talismano in possesso di Frenhofer compie i suoi effetti malefici, e se per qualche tempo egli pratica con vantaggio i sentieri del progresso nell'arte, oltre un certo limite decolla, si stacca da terra, si inoltra nel vuoto, dal visibile passa all'invisibile e penetra nei territori della follia. I due pittori che tengono i piedi per terra, Porbus e Poussin, assistono allibiti a quel suo librarsi nei cieli dell'astrazione (perfino nel senso tecnico che questo termine assumerà ai nostri giorni).

6.5. Finalmente siamo alla *Commedia umana*

Pagati pesanti tributi alla componente del romanzesco, del *romance*, se vogliamo usare il termine inglese così calzante e nello stesso tempo intraducibile, Balzac può finalmente concentrarsi sui temi che corrispondono al nucleo più sentito della sua concezione, il *novel*, sempre nei termini dell'accoppiata detta all'inglese, ovvero la vera e propria commedia umana, dove si agita una folla di esistenze tormentate dall'assillo di fare fortuna, di avere denaro, di cavarsela nell'incessante e stremante *struggle for life*. Ci sarebbe la tradizionale distinzione tra le scene pertinenti alla vita di provincia e quelle di ambiente parigino, ma in realtà il nostro narratore ama giocare di sponda, tra l'una e l'altra riva del suo universo, e dunque, a un'attenta verifica, ben poche sono le opere che rientrano completamente nell'una o nell'altra casella. Tra le narrazioni di materia provinciale, spicca senza dubbio *Eugénie Grandet*, considerato tra i capolavori balzacchiani, in

quanto libero da quella buona dose di scorie propriamente romanzesche che entra in altri componimenti. Il tutto si svolge quasi per intero a Saumur, con scarse eco parigine e tentazioni coloniali. La narrazione è dominata da un personaggio in preda alla monomania dell'avarizia, nel che ci sarebbe il rischio di una sudditanza rispetto agli immortali capolavori della commedia concepita per il palcoscenico. Come riuscirà, il nostro narratore, a resistere all'ombra incalzante dell'*Avaro* di Molière, per non dire di altri precedenti altrettanto illustri già comparsi nell'antichità? Ma in proposito ricompare il vantaggio del passo narrativo, della prosa, rispetto all'andamento necessariamente parco e sintetico che si addice al teatro, cioè in sostanza entra in gioco quella stessa differenza che già abbiamo visto penalizzare la tragedia di Schiller, Manzoni e Hugo, rispetto agli esiti narrativi che, mai il primo, ma per loro fortuna i suoi continuatori non hanno tardato a far seguire. L'avarizia, nel trattamento balzacchiano, si carica di infiniti dettagli e circostanze di straordinaria efficacia, quando si entra nella mente asfittica del protagonista, nelle sue trame affaristiche, nel ritmo implacabile con cui egli affligge il *ménage* domestico con miserabili restrizioni, risparmiando sul cibo, sugli abiti, sulle candele. E tenendo oppressa sotto di sé una timida ed esangue moglie, già ridotta al rango di morta vivente, mentre gli resistono la serva Nanon, straordinaria figura, uno di quegli esseri miserabili impastati di privazioni, di duro lavoro, di coazione a risparmiare, a formarsi un tesoretto accumulando una pietruzza sull'altra. Capace, Nanon, di resistere anche al padrone, se si tratta di difendere la vera protagonista, Eugénie, la fanciulla cresciuta anch'essa nella rinuncia, sottoposta alle sfuriate, alle punizioni paterne, ma anche determinata a mantenere una rotta ferma. Tra le rinunce, c'è ovviamente quella ad affetti nutriti in proprio, visto che, sotto la ferula dell'avarizia, non si parla di matrimonio a meno che questo non si prospetti nei termini di un buon affare. Qualche raggio della lontana vita parigina riesce a raggiungere quel remoto lembo di provincia, nella fattispecie di un baldo cugino di Eugénie, Charles, figlio di un fratello del sordido avaro dominante la scena, un fratello più intraprendente, che ha osato il passo dell'inurbamento, ma male gliene è venuto: egli ha tentato una conduzione degli affari più aperta e

fiduciosa, ma ciò lo ha portato alla bancarotta, e ora non gli resta che affrontare il passo inevitabile cui sono condannati i vinti in quel generale sistema fondato sulle ferree leggi della proprietà privata, il suicidio per salvare l'onore. Chi infrange i sacri principi della roba, deve pagare con la vita. Charles fino a quel momento si cullava nella bambagia; mirabili sono le pagine in cui viene descritto lo stupore del giovin signore nel trovarsi immerso nei ritmi meschini della vita di provincia, da cui non vede l'ora di fuggir via. Ma la notizia di essere rovinato, e la possibilità di esercitare il facile ruolo di seduttore nei confronti della cugina vergine, dal cuore intatto, lo persuadono a rimanere, contando di strapparle un po' di soldi e gioielli in cambio della promessa di eterno amore, e di un'attesa infinita, mentre lui parte per quel vago mondo oltreoceano che inghiotte regolarmente i personaggi della narrativa moderna nel corso di entrambi i secoli del suo svolgimento (succedeva già nel Settecento e la cosa si ripete nel secolo seguente). Col che si stabiliscono nella vicenda due ritmi di scorrimento: la vita immobile nel luogo di provincia, oppressa dalle continue vessazioni del padre, divenuto furente quando apprende che la figlia si è fatta abbindolare consegnando al cugino quasi a fondo perduto i suoi beni privati, e la paziente attesa di lei che un bel giorno ritorni l'amore lontano. Il quale infatti ritorna, ma ha già scordato il misero amoretto giovanile con una creatura indegna delle fortune che intanto si è costruito oltremare, e che lo abilitano a un presunto grande matrimonio, all'altezza dei fasti parigini. Sennonché le leggi della roba erano allora inflessibili, il fallimento paterno non è stato affatto cancellato, e dunque il matrimonio parigino vantaggioso è bloccato, mentre, al paesello, muore finalmente il padre e lascia Eugénie in possesso di un enorme patrimonio. Lei si convince infine a un matrimonio di pura convenienza, purché il marito, consenziente per mero interesse, la risparmi da prestazioni sessuali, la lasci libera di coltivare il lontano sogno d'amore irrealizzato. Eugénie si chiude in una vita semimonastica, dandosi alle opere di bene, tra cui un gesto di infinita generosità verso il fedifrago, il cugino dimentico, cui risana i debiti consentendogli di andare alle nozze desiderate per la loro convenienza sociale. Eugénie si ritira come in un convento

virtuale, avendo accanto, quasi nei panni di fedele conversa, la poderosa, rocciosa Nanon. Ci sono, nell'universo balzacchiano, isole di bene, di alta umanità, che valgono a inserire delle unità di misura al cui confronto possa mostrarsi a nudo il folle affaccendamento di tutti gli altri esseri meschini intenti ai loro bassi traffici.

In contrasto al perfetto racconto sui costumi di provincia dedicato all'ascesi spirituale della Grandet, domina l'altrettanto perfetto romanzo di ambientazione parigina incentrato nella figura di papà Goriot. Anche in questo caso si devono apprezzare i vantaggi che il metro narrativo in prosa consegue rispetto all'andamento teatrale. Di fatto in quest'opera Balzac riscrive a modo suo la storia del *Re Lear* shakespeariano, facendone discendere i fatti a un livello di gente comune, come si conviene alla dura e rugosa prosa quotidiana. Il Goriot eponimo è della stessa natura di Grandet, e a completare la serie vedremo pure un loro fratello in condizione sociale, Sechard. Sono tutti bravi ed efficienti artigiani; Goriot al suo paese era un eccellente pastaio, ma poi anche lui, come Grandet, è caduto in preda a una monomania, che però non consiste certo in quell'arido restringimento degli affetti che risponde all'avarizia, anzi, egli è vittima di una sindrome opposta, di un amore smodato per le due figlie, cui sacrifica ogni bene, svendendo l'eccellente azienda di cui godeva in provincia, trasferendosi a Parigi, vista come l'unico luogo degno per permettere alle due figlie di compiere una luminosa ascesa sociale. Eccole dunque entrambe splendidamente maritate: Anastasia, detta familiarmente Nasie, a un nobile de Destaud, mentre Delphine, Fifine per gli amici, compare addirittura al fianco di un personaggio chiamato a rappresentare nel grado più elevato, all'interno della *Commedia umana*, la sindrome dell'affarismo più spinto, l'attitudine a fare soldi ovunque e comunque, il barone Nucingen, che vedremo riapparire e rimbalzare tante altre volte, in genere come comprimario attivo sullo sfondo, ma almeno in un caso chiamato ad assumere un risoluto protagonismo. Per alimentare quei due *ménages* costosissimi il povero Goriot deve via via dissanguarsi, costretto a vivere in una modesta pensione familiare, casa Vauquer, che in definitiva funge da vero protagonista collettivo dell'intera vicenda, al cui centro si

dispiega un campionario di casi e figure, un concentrato altamente rappresentativo della commedia umana. C'è la gestrice della squallida pensione, la Vauquer stessa, avida nel far tornare i conti, implacabile nel riscuotere le pigioni, nel rampognare gli abusi, e attorno a lei una corte dei miracoli, tra cui appunto Goriot, un vecchietto assorto nella sua monomania, cioè nel bruciante amore per le figlie, che tanti pensieri gli dà, poiché esse per alimentare le loro splendide carriere mondane non mancano di lasciarsi dietro una scia di cambiali, firmate per acquistare gioielli e toilettes, o peggio ancora, per mantenere gli amanti, che il costume parigino vuole presenti attorno alle dame di alto bordo, i cui mariti sono tali per pura convenienza economica, salvo pretendere un ipocrita rispetto delle apparenze. Ma quelle strane relazioni che l'anziano pigionante intrattiene con giovani dame di apparente alto bordo suscita le malignità degli altri ospiti, che leggono in modo deviato il suo affetto paterno, attribuendolo piuttosto a una devastante libidine senile su cui fanno motteggi a non finire, senza però ferire la vittima designata, troppo concentrata sugli affanni che gli infliggono le figlie. Del resto al suo fianco sorge un generoso protettore. Infatti, se ci rifacciamo al grande intreccio shakespeariano, le figlie ingratitude e oltraggiose verso il padre qui sono solo in numero di due; dove sta la terza figlia buona e rispettosa? Non c'è, ma al suo posto si erge un personaggio che a sua volta potrebbe rivendicare un protagonismo, nel racconto, fino a farsene eponimo, Eugene de Rastignac, una figura che è già comparsa e comparirà tante altre volte nell'universo balzacchiano, corrispondente al ruolo del giovane provinciale con qualche lustro nobiliare, vero o presupposto, che muove baldanzoso verso la capitale per fare fortuna. Quando il Rastignac, potenzialmente grand'anima, comprende la portata dell'amore paterno alimentato senza sosta da Goriot, se ne fa appunto l'intrepido difensore, traendone nello stesso tempo un impensato vantaggio per la sua stessa carriera. Infatti, mettendosi sui passi delle due figlie altolocate, ne riceve da loro una spinta promozionale fino al loro stesso livello, entrando in un turbine di ricevimenti e balli fastosi, anzi, di più, diviene addirittura l'amante in carica della più giovane delle due, Delphine, col pieno appoggio paterno. Infatti Goriot vede di buon occhio la relazione extraconiugale

tra la figlia e quel buon giovane che si cura di lui e che rientrando nella misera pensione, di sera, dopo le splendide feste mondane, gli fa un preciso resoconto dei trionfi conseguiti nella buona società da entrambe le dame. Ma infine, nel microcosmo di casa Vauquer, c'è un terzo aspirante al protagonismo, del resto non limitato solo a questa vicenda, bensì personaggio di lunga gittata, chiamato a entrare in tante altre storie, a percorrere come una cometa incandescente l'intero universo balzacchiano, portandovi una nota di romanzesco in senso puro, a conferma che l'autore non chiude mai definitivamente i conti su quel versante. Si tratta di Vautrin, che nel contesto di casa Vauquer appartiene ancora a un'umanità abbastanza comune, di uomo dal passato oscuro, che si intuisce rotto ad ogni espediente, ma senza, per il momento, valicare un certo livello di decenza e di rispetto del codice. Però, per oscure emergenze dal passato, se ne intende presto la natura metamorfica, di trasformista che in precedenti occasioni ha assunto panni assai diversi e altri ancora ne potrà assumere in futuro. Qual è il suo vero nome, Vautrin o Collin? O forse è addirittura un capo della malavita organizzata nel cui ambito si fa conoscere col soprannome spettrale di Ingannamorte? È insomma un rappresentante del diavolo, di Mefistofele, una di quelle creazioni impastate di nero profondo quali potremmo trovare anche in Hugo, o in Dumas padre, ma peraltro tanto simpatico, un dio del male capace anche di rendersi benefico, se solo qualche esistenza incontrata sulla sua strada sia in grado di entrare nelle sue grazie. Già qui infatti Vautrin si erge a smalzato consigliere del baldanzoso Rastignac, ovviamente un consigliere che insegna la legge del più forte, della trasgressione alla morale comune in vista del proprio interesse. E ne dà subito una prova clamorosa, a vantaggio di una delle povere presenze nella pensione degradata, di tale Victorine Taillefer, relegata là a marcire da un padre che se ne vergogna, in quanto nata da una relazione illegale, e dunque diseredata a vantaggio di un primogenito preferito a tutti gli effetti. Ma basterà far fuori costui, ricorrendo a uno spadaccino prezzolato che si incarichi di sfidarlo a duello e di ucciderlo, affinché Victorine divenga quello che si dice un buon partito, e il simpatico, generoso mascalzone Vautrin ne veda di buon occhio l'unione col pupillo

Rastignac. Ma questi punta in alto, ben lieto del legame intimo stabilito con Delphine, sotto la benedizione paterna. In effetti, Rastignac è combattuto: da un lato si sente sempre più affascinato dall'alta società, cui lo abilita ormai pienamente la relazione con Delphine, ma dall'altro ne scorge le malefatte, che si rovesciano pesantemente su papà Goriot, costretto a svendere i residui beni di fortuna per sanare le voragini di debiti spalancate senza sosta dalle figlie in preda a una sfrenata *joie de vivre*. E infatti la vicenda va verso la catastrofe della morte del padre infelice, abbandonato da tutti, tranne che da Rastignac, mentre le figlie, proprio come vuole lo schema shakespeariano, non hanno né tempo né voglia di accorrere al capezzale del morente, condannato a esequie squallide, come si addice a un povero nullatenente cui le follie finanziarie delle due lo avevano ridotto. Il romanzo si chiude con la celebre sfida che Rastignac rivolge contro la società, contro il bel mondo parigino: "A noi due adesso!" Ma è formula ambigua, in quanto Rastignac per primo non ha affatto l'intento di dissociarsi da quelle leggi della roba e del denaro che i salotti parigini fanno trionfare. In lui non c'è la stoffa dell'*homme revolté* che invece ha sorretto tutte le mosse degli eroi stendhaliani, e vedremo che anche i protagonisti dostoevskijani a venire seguiranno quella medesima via della protesta. Rastignac lancia la sfida a quei valori, ma per significare che ormai ne ha ben comprese le regole e che vi si vorrà inserire da dominatore.

Peraltro, abbastanza sorprendentemente, Balzac non intesta un dossier al percorso di Rastignac, ovvero non c'è un romanzo, pur nella pletora dei componimenti che entrano nella *Commedia umana*, in cui i passi di Rastignac siano seguiti a partire dal paesello natale fino all'approdo nella casa Vauqueur, e anche i segmenti ulteriori del suo procedere non ci vengono descritti. Lo troviamo, in tante altre opere, già entrato nei ranghi della razza padrona, pienamente accolto e anzi investito di un ruolo di giudice spietato delle goffaggini commesse dai nuovi arrivati, qualora non sia disposto a farsene generoso consigliere, come era stato Vautrin nei suoi confronti. Però è vero che la possibile traiettoria a partire da modeste situazioni di provincia fino a conseguire sensazionali trionfi parigini, poi di nuovo seguiti da rovinose cadute, risulta così

congeniale alle corde balzacchiane, che egli la percorre numerose volte in altrettanti romanzi, abbandonandosi alla sua bulimia che lo induce a procedere come in una selva lussureggiante, dove non si contano i rifacimenti, le biforcazioni, le ripetizioni, però sempre vivacizzati da un notevole tasso di differenze. Anche solo in questa nostra occasione riassuntiva e sintetizzante, di simili percorsi di qualche baldanzoso cavaliere di ventura che muove dalla dimessa realtà paesana per portarsi sulla scena parigina, possiamo contarne ben quattro, di cui tre abbastanza sommari, che dunque anche noi tratteremo di fretta, un quarto invece approfondito, tale da costituire una corsia preferenziale, nel pur gremito e affollato sistema viario fornito dalla narrazione balzacchiana. Potremo allora menzionare *Il giglio nella valle*, dove a dominare la vicenda, più che il protagonista di nome Félix, in cui è da vedere l'abbozzo di un Rastignac potenziale, interviene una nobildonna, Henriette de Mortsau, una castellana la cui avita dimora sorge nei pressi di quella in cui Félix trascorre una scialba e oppressa giovinezza, in quanto posposto dall'arido genitore al primogenito, quasi come succedeva all'eroe stendhaliano Fabrizio del Dongo. Quell'esistenza oppressa, comportandosi come una pianta che cerca la luce solare per crescere, protende tutte le sue fibre sentimentali verso il fuoco che proviene da Henriette, a sua volta mal maritata, costretta a sottostare a un coniuge opaco preso da altri interessi. Henriette è di natura molto simile alla Pauline, incontrata in *Pelle di zigrino*, o a Eugénie Grandet, il che conferma che nell'universo balzacchiano non tutte le creature sottostanno alle leggi del denaro e del successo mondano, e che le grandi dame non si arruolano necessariamente nei ranghi della società, ma è possibile imbattersi in anime generose e magnanime, avvolte in una purezza che forse si giova di quella sorta di intatta riserva costituita dalla provincia. E i giovani leoni vogliosi di successo per un verso si abbeverano a quelle pure fonti, ma per un altro le tradiscono, inevitabilmente attratti dalla Ville Lumière, a duellarvi, a patirvi traumi e delusioni, cui tentano talvolta di sottrarsi ritornando a una salutare immersione nel territorio vergine di partenza. Già più gremita e puntigliosa è la realizzazione che un simile schema portante ottiene nel

Gabinetto degli antichi, dove mirabile è la sicurezza con cui Balzac descrive una sacca di resistenza della vecchia aristocrazia borbonica, qui rappresentata dal cavaliere d'Esgrignon, rovinato dalle spoliazioni attuate dalla Rivoluzione, ma ovviamente ben felice del clima assicurato dalla Restaurazione, che gli fa sperare di poter ritrovare i passati splendori e di riassumere in pieno la vecchia boria aristocratica: validamente aiutato, in questo progetto di rivincita, da una sorella, Armande, che sceglie di rimanere vergine e zitella proprio per contribuire, rinunciando a una dote, alla ricostituzione dei beni di famiglia, e anche per dedicare ogni sua energia a far crescere il nipote, portatore di un nome pomposo, Victurnien. In lui quel pugno di "antichi", per riprendere il vocabolo tematico del titolo, ha riposto ogni orgoglio e speranza per il futuro. Straordinaria è la messa in scena del conflitto tra gli avanzi della classe nobiliare e la borghesia dei nuovi arricchiti, che potrebbero spazzare via quel residuo del passato, ma sono trattenuti da un ultimo rispetto per le vecchie gerarchie. Victurnien viene allevato nella presunzione della sua grande sorte, anche se in realtà non più rispondente all'effettiva consistenza patrimoniale di cui dispone; e beninteso lui pure è attratto dalla centrale dei piaceri, Parigi, dove si reca così da causare ulteriori perdite alle modeste risorse familiari, fino poi a rassegnarsi a un matrimonio concepito come un utile baratto tra la vuota pompa aristocratica di cui egli malgrado tutto è insignito, e il denaro che si è accumulato nelle casse degli industriosi borghesi. Ancor più ampia è la scala di scorrimento della narrazione che si intitola a *Béatrix*, dove ancora una volta troviamo un puledro scalpitante, avido di vita e di affermazione di sé, Calyste, avvilito dal cupo *ménage* che si svolge tra il padre, barone Guenic, e un fratello di costui, già ammiraglio al servizio dei Borboni, e dunque entrambi detrattori del nuovo regime liberale instauratosi con gli Orléans. Purtroppo padre e zio non hanno certo la scioltezza mentale di darsi a quei duetti *nonsensical* che fanno la grandezza del *Tristram Shandy*. Come Félix, come Victurnien, anche Calyste va a ricercare il suo bene altrove, nella fattispecie di una persona che sia in grado di farlo uscire dal sordido stato di vegetazione inerte cui lo condanna l'ennesimo *Gabinetto degli antichi* in cui sta crescendo,

avviandolo con sicurezza sulla via di un'appropriata "educazione sentimentale". Questo romanzo è più complesso rispetto agli altri sinteticamente riassunti in precedenza, in quanto le figure femminili che intervengono a favore dell'educazione sentimentale del giovane sono ben due, e con ruoli distinti, nel che rinasce una bipolarità che avevamo già intravisto agli inizi, al tempo della *Pelle di zigrino*, tra la tenera e devota Pauline e la pretenziosa Fedora, l'una appartenente alla categoria delle figure irreali, romanzesche, fatte per veleggiare lassù nei regni dell'utopia, l'altra invece investita di tutte le ragioni di cui risultava impastata l'alta società di quegli anni. Qui il ruolo buono è rappresentato da Félicité des Touches, che però ha il torto di chiamare a sé un'amica più fascinosa di lei, la Beatrice eponima, dal passato piuttosto ambiguo, del resto in linea con i costumi dell'epoca ugualmente discutibili e imbarazzanti, pronta però ad esercitare nei confronti di Calyste, l'eroe di turno, un ruolo di irresistibile seduzione, trascinandolo con sé a Parigi, dove d'altronde l'aquilotto spicca il volo, impara a muoversi da solo, seguendo le orme di Rastignac, e così consentendoci di sperimentare da vicino una tipica trafila che potremmo intitolare, rubando il termine al grande illustratore inglese Hogarth, *Carriera del libertino*.

Ma l'opera più sostanziosa, sia in senso quantitativo che qualitativo, cui Balzac affida la manifestazione di questo suo percorso centralissimo, dalle modeste fortune di qualche angolo sperduto della infinita provincia francese alle sontuosità e ricchezze della Ville Lumière, cui viene lanciato il quanto della sfida, si intitola *Illusioni perdute*, nel che è già annunciato il catastrofico esito finale. In questo caso siamo ad Angoulême, dove incontriamo una figura di avaro del medesimo estremismo già incontrato in Grandet, Nicolas Sechard, suo fratello nel culto accanito di quel vizio. E ancora una volta dobbiamo riconoscere i buoni vantaggi delle narrazioni in prosa, rispetto agli andamenti più succinti delle opere teatrali, in quanto consentono di differenziare accuratamente i profili di certi caratteri, sottraendoli alla noiosa ripetizione di taluni stereotipi. Possiamo ben dire che l'attenzione di Balzac alle minute pieghe della *Commedia umana* è simile a una carta moschicida, implacabile nell'incollarsi sulla scabra superficie

della realtà, procedendo poi a strapparla d'un colpo solo, riportandone intatte porzioni, brulicanti di mille minuti accidenti di cui non si finirebbe mai di tracciare il catalogo. L'avarizia estrema di papà Sechard si esplica nell'ambito della tipografia, il che ovviamente consente al nostro narratore di piazzare una sorta di manuale circa le varie tecniche secondo cui quell'arte si svolgeva nei suoi anni, il tutto secondo il vettore dinamico da lui rispettato, per cui questa tecnica è esaminata negli avanzamenti che le consente l'inarrestabile progresso. L'avarizia di papà Sechard si manifesta anche per l'accanito attaccamento a vecchi e superati procedimenti, il che ne fa un individuo sordido, racchiuso nel passato, laddove il figlio David aspira alle innovazioni. Ma vince il padre, con le astuzie volpine dettate in lui dalla smisurata avidità che ne guida ogni atto, e che lo porta a derubare il figlio, o meglio, a cedergli a prezzi eccessivi l'azienda decotta. E così, abbiamo in scena il bravo giovane, onesto, fiducioso nella causa del progresso, ma perciò stesso condannato a subire smacchi, e dunque le illusioni perdute del titolo ricadranno in buona misura su di lui. Per sua fortuna a sostenerlo in questa professione di onestà gli si pone al fianco la brava Ève, orfana di un modesto farmacista di paese. Purtroppo però Ève ha pure un fratello, Lucien, appartenente, ahimé, alla razza nefasta dei puledri scalpitanti, di coloro che, seguendo il modello offerto da Rastignac, vogliono andare alla conquista di Parigi. E intanto, per abbellire le condizioni di partenza, ricorrono ad astuti stratagemmi, come sarebbe quello di darsi abusivamente un cognome nobiliare, e di farsi chiamare col nome altisonante de Rubempré. Comunque, ecco davvero individuato colui cui Balzac affida più a fondo il compito di recare la sfida alla metropoli. Già nell'angustia provinciale di Angoulême il giovane aquilotto tenta di tirare fuori gli artigli, seducendo una dama in vista, Louise de Bargeton, dominata dall'aspirazione di fondare un salotto letterario del quale il giovane *parvenu* dovrebbe costituire il fiore all'occhiello, nonostante le sue origini piccolo-borghesi di figlio di un farmacista. Ne nasce anzi una fiamma sentimentale, al punto che i due decidono di lasciare insieme il paese e di muovere su Parigi. Ma non si addicono al metro balzacchiano le fughe d'amore, sul tipo della tolstojana Anna Karenina: è delizioso seguire le abili manovre

con cui la nobildonna scarica quasi subito il giovane innamorato, obbligandolo a tenere le distanze, a rispettare le forme, e ad attenersi in tutto e per tutto, nelle varie condizioni di vita del soggiorno parigino, nella sistemazione alberghiera, nella dieta alimentare, a quanto gli consente il basso livello di censo che gli compete, mentre lei viaggia a superiore livello, non mancando però, in prima istanza, di fargli giungere qualche attimo di felicità, invitandolo per esempio, appena giunti in città, a una fastosa serata all'Opéra, e permettendogli addirittura di sedere in palco con lei. E così il giovane provinciale cade sotto gli occhi del bel mondo, che lo giudica e ne fa strazio, per l'abbigliamento inadeguato, per le stridenti *gaffes* comportamentali. Si noti che a condurre il fronte del rifiuto si mette con particolare accanimento Rastignac, definitivamente integrato nel bel mondo e totalmente dimentico dei lontani impulsi alla rivolta di quando viveva nella pensione Vauquer assieme a papà Goriot. Non è possibile qui dare conto dei mirabili frutti che la carta moschicida balzacchiana riporta da un perfetto incollarsi alle mille pieghe e circostanze della vita parigina: trattorie dove si evita a stento la fame, editori cui il malcapitato Rubempré tenta di affidare i suoi manoscritti, che riguardano una invendibile e indigestibile produzione poetica, o dei romanzetti alla Walter Scott, in cui forse si potrebbero riconoscere i primi passi dello stesso Balzac. C'è l'approdo al mestiere del giornalista, che deve essere condotto senza scrupoli, con penna prezzolata, messa al servizio dei potenti. Però ci sono pure i vantaggi, nel praticare quell'arte di recensore di spettacoli teatrali, che rende possibile entrare nelle grazie delle attricette e farsene delle amanti, come avviene nel caso di Coralie, strappata a un uomo di mezza età, certo Camusot. Lo abbiamo già visto, fin dai suoi inizi Balzac usa spartire i ruoli femminili: se la Bargeton con cui Lucien fugge dal paese natale rappresenta la categoria delle dame senza scrupoli, la cui prima legge sta nel conformarsi agli imperativi della buona società, si incontrano pure le anime nobili disposte all'ultimo sacrificio, come è nel caso di Coralie; e altre ancor più inoltrate su questa strada, come presto vedremo, verranno incontrate dal nostro protagonista. Purtroppo questa fervida e appassionata amante muore in modo straziante, lasciando Lucien a ingolfarsi sempre più nella

dissipazione e nel vizio, fino a vedersi costretto a falsificare la firma del bravo cognato David su alcune cambiali. Queste vanno in protesto, mentre David a sua volta è preso nella morsa tra il padre, che inesorabilmente gli succhia il sangue, e una concorrenza sempre più agguerrita, fino al punto di doversi nascondere per sottrarsi all'arresto per debiti. Lucien frattanto abbandona la partita: per il momento deve ammettere di aver perso la sfida contro la metropoli, non gli resta che rientrare al paese avito, e nel modo più povero, con una estenuante marcia a piedi, in quanto non ha più neppure i soldi per acquistare un posto in diligenza. A completare il crollo di tutto, qualche cattivo di turno simula la sua scrittura in cui invita il cognato a uscir fuori dal nascondiglio e a rientrare a casa, cui sarebbe venuto meno il controllo da parte degli sbirri, ma così l'onesto, generoso, leale cognato viene arrestato. Al che Lucien ritiene di doversi punire in modo esemplare dandosi la morte, quasi come aveva ritenuto di dover fare a suo tempo il protagonista di *Pelle di zigrino*, ma intanto indugia (gli eroi balzacchiani sono troppo attaccati alla vita per risolversi a cuor leggero alla morte). E così gli avviene un incontro straordinario, quasi al modo cui gli apostoli incontrarono Cristo sulla via di Emmaus. In realtà, più che di Cristo, si tratta di Mefistofele, nei panni di Vautrin alias Collin alias Ingannalamorte, che ora ha assunto la personalità di un decoroso prelato spagnolo, Carlos Herrera. La trama romanzesca e orrorifica insieme, già illustrata da Goethe e da Lewis, vorrebbe che questa reincarnazione di Satana desse sollievo materiale a Lucien in cambio dell'anima, ma le vie di Balzac, anche quando appare intento a ricalcare il romanzesco più stereotipato, sono sempre imprevedibili – come la vita, del resto. L'abbiamo già detto: Vautrin è un Mefistofele benefico, quasi un Robin Hood che mette la sua potenza a vantaggio degli umiliati e offesi. Egli quindi rivolgerà verso quel derelitto, sul punto di uccidersi, un amore ampio, disinteressato, quasi di stampo paterno, dando scacco a tutte le leggi del denaro e dell'interesse. Qualche volta, in Balzac, le eterne e dominanti ragioni dell'*homo oeconomicus* sono surclassate da un rigurgito dell'hughiano *homo ethicus*, anche se questo si manifesta per vie molto traverse e paradossali.

Siamo così al seguito del precedente racconto che ora si intitola *Splendori e miserie delle cortigiane*, ma bisogna dire che il

ricorso all'intertestualità, in Balzac, è sempre condotto in modi liberi e disinvolti, con la collocazione di tessere successive che non si incastrano mai alla perfezione con quelle già poste sul tavolo. In ciò, ancora una volta, Balzac si distingue nettamente dal suo continuatore Zola, che invece curerà con metodo e rigore l'incastro di ogni sezione della sua commedia umana al posto giusto. Rubempré si salva dall'abisso, e anzi rientra a Parigi ammantato di un nuovo splendore, prendendo in sostanza il posto nel cuore delle dame e nel tumulto dei salotti parigini che già era spettato a Rastignac, ma a dire il vero il dominatore effettivo della situazione è pur sempre lui, l'anima nera, il perverso Satana, Vautrin, che però ci appare sempre più nel ruolo del burbero benefico, di colui che trama e complotta, ma mosso da un infinito amore riversato sul pupillo. E a Rubempré non spetta neppure il deuteragonismo, in questa fase della narrazione. In effetti si fa sentire fortissima la tentazione, sempre immanente alle manovre narrative del nostro autore, di specie romantico-romanzesca, di pertinenza insomma dell'ambito del *romance*, quella medesima tentazione che ha già ingrossato la presenza del genio del male, e che ora va a premiare un'altra creatura di dubbia moralità, una sorta di rappresentante autorizzata del ruolo che le cortigiane svolgono nella vita mondana parigina, Esther, detta la Torpille. Ma anche su di lei si stampano le orme di questa fase buonista in cui versa il nostro narratore, sicché anch'essa si muta nel buon genio protettore dei sonni dell'eroe declassato, facendo rinascere l'eterna figura di Pauline, la donna che sa sospendere il codice dell'interesse, la legge inflessibile del denaro per concedersi a un amore puro. In fondo, Rubempré aveva già sperimentato questa dedizione infinita di cui sono capaci le donne, nonostante i tristi destini cui le condanna il fato, attraverso l'attaccamento oltre ogni limite, fino alla morte, che gli aveva riservato Coralie. Ebbene, questa figura di martire in nome di un purissimo ideale d'amore, rivive nelle forme e nelle attrazioni di Esther. Che in effetti sono enormi, tanto è vero che di lei si invaghisce fino alla perdizione uno dei personaggi che più intensamente e ripetutamente rappresentano, nell'universo balzacchiano, la riuscita negli affari, il calcolo spietato dei propri interessi, fino a calpestare nel loro nome qualsiasi altro valore di vita. Si tratta del barone Nucingen, che già abbiamo

incontrato come il corretto ma freddo e lontano coniuge di Delphine, una delle due figlie di papà Goriot, a costituire quasi un trofeo, un simbolo dell'ascesa sociale dell'ex fanciulla del popolo, assicurato attraverso i penosi sacrifici paterni. Lo abbiamo già detto, l'intertestualità in Balzac è traballante, compare quasi senza calcolo premeditato, abbandonata a invenzioni occasionali. Questa appunto è l'ora di Nucingen, che si fa annunciare da un tic di pronuncia: la sua origine tedesca trova un esilarante rispecchiamento grafico nel modo in cui l'autore ne translittera in francese le parole. Davvero Nucingen entra nella galleria dei monomaniaci, sia per l'avidità spietata con cui conduce gli affari, sia per i tic di pronuncia, sia, nell'occasione specifica, per l'invaghimento oltre ogni limite che concepisce verso la bella cortigiana. Che dunque ne approfitta altrettanto spietatamente, tenendolo sulla corda, ostacolando sapientemente le pulsioni libidiche del re della borsa e dell'economia, dirottando a proprio favore le risorse enormi che lo spasimante è pronto a destinarle, o girandole a favore dell'amico del cuore Lucien. Il quale, a sua volta, è concupito dalle grandi dame dei salotti che contano, e spinto a un matrimonio di convenienza con una giovane di scarse attrattive, Clotilde. Ne viene una matassa ingarbugliata, pronta ad annodarsi ad ogni tratto, a farsi sempre più intricata e insolubile, tanto che a un certo punto si sente il bisogno di soluzioni drastiche, di cesure brutali. E una di queste la compie Esther, pronta al sacrificio estremo, a darsi la morte, sempre allo scopo di proteggere fino in fondo l'amato Lucien. Mediante quell'eroico suicidio gli garantisce definitivamente un ricco peculio strappato con un'ultima beffa alla gallina dalle uova d'oro Nucingen, che però è già pieno di sospetti e deciso a non essere più un docile zimbello nelle mani dell'astuta quanto disinteressata cortigiana. Ma Lucien cade nella trappola, viene accusato di aver ucciso lui quella donna fonte di ogni suo reddito, e si para pure il rischio che, sottoposto a stringenti interrogatori, debba tradire la fiducia di quella sorta di padre putativo incontrato *in itinere*, Vautrin, fino a confessarne il losco passato, svelando chi davvero si cela dietro l'apparente onorabilità del prelado spagnolo. E dunque, la vicenda rafforza le sue tonalità di affocato romanticismo gettando sul tavolo ben due suicidi: a nulla è servito l'immolarsi della donna amante,

anzi, in qualche modo quel suo nobile sacrificio ha innescato la corsa al raddoppio da parte del beneficiario, che sente il bisogno di non essere inferiore a lei nell'affrontare il gesto riscattante del darsi la morte. A nulla valgono i tentativi pur sottili, degni di un grande intrigante, in cui si prodiga Vautrin alias Collin, per giungere in tempo a non far commettere al pupillo il gesto malsano. I due giovani, anime troppo pure e generose per poter calcare a lungo la miserabile scena mondana, se ne vanno; resta a combattere solo lui, l'anima persa, cui tocca di pronunciare a sua volta la frase fatidica di Rastignac, "a noi due": da una parte il Robin Hood che ha accettato di mettersi alla macchia, di tuffarsi nei misfatti, dall'altra la società, corrotta, ipocrita, fucina di ogni vizio, purché questo resti nascosto sotto una facciata di perbenismo. Che cosa trattiene il sistema giudiziario e poliziesco dall'abbattersi sull'uomo nero, che oltretutto sarebbe pronto ad accettare la punizione, avendo perso in Lucien l'unica residua ragione di vivere? Ma, appunto, ha la meglio in lui il desiderio della vendetta e dunque non bisogna soccombere, o almeno non subito. Gli potrà essere d'aiuto per trarsi fuori dai lacci il carteggio amoroso che il pupillo, da vero don Giovanni, ha intrattenuto con alcune grandi dame della società, prudentemente messo al sicuro dal grande malfattore presso una sua zia, che come lui è figura infernale. Quegli epistolari compromettenti sarebbero il salvacondotto per consentire al Mefistofele in versione moderna di salvarsi, ma la società, nella sua astuta ipocrisia, trova un miglior uso da fare della infinita capacità all'intrigo e alla macchinazione dimostrata da quell'oppositore accanito. Tali doti lo rendono degno di una sorta di cooptazione: meglio averlo dentro, introitato nei propri ranghi, che relegarlo fuori, a insistere nella lotta dalla macchia. O, se si vuole, il sistema è come una palude che tutto ingoia nella sua distesa limacciosa. Quanto a chi infine ha perso la partita, come Lucien e Esther, non resta che render loro l'onore delle armi, sotto forma di un sontuoso sepolcro a due piazze.

Possiamo chiudere questo sommario resoconto del macrocontinente balzacchiano portando la nostra attenzione su quattro perfetti capolavori, che tali sono forse perché più che in altri casi l'autore tiene a freno le seduzioni rigurgitanti del romanzesco, per affidarsi, con bisturi affilato e spietato, alla

dissezione dei costumi della vita urbana, non lasciandone intentata alcuna fibra. Il primo di questi gioielli si intitola al *Colonnello Chabert* e ci mostra un sopravvissuto alle campagne napoleoniche. Lo abbiamo già detto, Balzac non ama affatto spingersi sui campi di battaglia quando questa infuria; un compito del genere è da lasciare agli eroi stendhaliani, o ai moralisti come Hugo, e poi vedremo anche Tolstoj alle prese con una materia del genere. Quanto a lui, preferisce andare a frugare tra i vinti, tra coloro che giacciono sul campo più morti che vivi, ma che vengono salvati per vie fortuite. Molte storie di questo genere le ritroveremo tra i superstiti della prima e della seconda guerra mondiale che hanno imperversato nel Novecento. Il nostro Chabert è uno dei tanti combattenti dati per dispersi, di cui finalmente viene dichiarata la morte presunta, con grande sollievo dei parenti, per esempio di una moglie che ha introitato tutti i beni dello scomparso, e per giunta si è pure risposata. Ma questo fantasma, macilento, estenuato da una vita di stenti, riappare a un tratto per le vie di Parigi, e subito cerca uno studio di avvocato che sia disposto ad assumerne la causa e a farlo rientrare nel possesso dei suoi beni, e del posto che gli spetta accanto alla moglie legittima. Un autore in regime di contemporaneità, come il nostro Pirandello, ne avrebbe ricavato uno sconcertante scacco matto inflitto agli andamenti verosimili, allo svolgimento lineare e prevedibile nei rapporti umani, dimostrando che la vita non cessa di stupirci presentandoci soluzioni paradossali. Ma con Balzac siamo ai tempi del trionfo del dio denaro, e dunque il nocciolo del dramma che colpisce Chabert sta tutto nel confronto tra il suo stato miserabile e l'opulenza acquisita dalla moglie, proprio in quanto questa si è appropriata delle risorse dell'infelice coniuge. Chabert diventa uno spaventapasseri accolto da frizzi e lazzi da parte dei dipendenti dello studio legale cui si rivolge, e beninteso il narratore coglie al volo l'occasione per piazzare un medaglione conveniente circa l'aspetto che presentavano a quei tempi gli studi d'avvocato, mentre poi risulta inevitabile inchiodarsi alle costole del morto vivente e andare a constatare in quale miserabile tugurio egli abbia trovato riparo. Siamo insomma alla lotta tra un reietto umano, squalificato per gli abiti logori che indossa, per il fatto di trasudare povertà da tutti i pori, e invece l'agio borghese

conquistato dalla ex moglie. La partita è impari, tanto più che l'ufficiale napoleonico ha un residuo d'orgoglio, potrebbe mendicare dalla moglie un tozzo di pane a risarcimento dell'enorme credito, ma non vuole abbassarsi, gli basta veder baluginare nello sguardo di lei un momento di vergogna, perché lui sa bene da quale umile stato l'aveva tratta nei begli anni della gioventù. E dunque Chabert si chiude nella dignità che gli deriva dal dovere compiuto, accetta di venir internato in uno squallido ricovero di anziani, dove di nuovo lo riscuote una vampata d'orgoglio quando quei rottami umani vengono passati in rassegna da un ufficiale prussiano, che però è stato battuto da loro in una delle grandi vittorie napoleoniche.

Balzac possiede una capacità infinita nell'andare a chiamare in scena tutte le possibili condizioni sociali. Viene così il turno di *César Birotteau*, che rappresenta onorevolmente la parte dei commercianti parigini capaci di salire la scala del successo economico a forza di sacrifici, con pronto ingegno nell'abilità di valorizzare il prodotto che vendono. Nella sua fattispecie si tratta di profumi ed essenze, alla cui fabbricazione e vendita Birotteau riesce a dare un grande incremento, tanto da potersi permettere di intraprendere lavori di ampliamento dell'abitazione e del negozio, e crede anche di potersi concedere una sontuosa festa da ballo con relativo abbondante banchetto, a conferma del promettente stato sociale acquisito. Ma cominciano le difficoltà a catena: l'architetto progettista dei lavori di miglioramento dell'abitazione complica le cose, induce il committente a sproporzionati sogni di grandezza che mettono a repentaglio le sue risorse, i vicini, presi da invidia, non onorano l'invito come si deve, e insomma il comportamento dell'onesto Birotteau viene sottoposto a critiche puntigliose, pregiudizievoli, malevole. Ma soprattutto, mosso dall'ambizione crescente, egli compie passi falsi, si impegola nella firma di inevitabili cambiali, ed entrano in gioco anche i dipendenti, per esempio un commesso che viola la fiducia riposta in lui rubando le formule del principale. E così la vita di Birotteau si muta in un calvario, ogni ora è foriera di un carico di delusioni. Il nostro protagonista, pur umile nelle origini, potrebbe appartenere alla razza dei Rastignac e dei Rubempré, di coloro cioè che lanciano il guanto di sfida a quell'ente maligno e minaccioso che è la società nel

suo insieme, ma in genere, nel sistema balzacchiano dominato dalla legge del potere, si sa già in partenza chi vincerà. Birotteau esce assai malconcio da quella sua pur generosa tenzone, buon per lui che almeno riesca a risparmiarsi il gesto estremo del suicidio con cui i perdenti, nel mondo dominato dalle regole della proprietà borghese, devono confessare la sconfitta e darsi un castigo adeguato.

Perfetti ed esemplari fra tutti, sono poi i due romanzi dedicati nel titolo ad altrettanti cugini: *Il cugino Pons* e *La cugina Bette*. Non si pensi però a una similarità di destini: la macchina balzacchiana è capace di differenziare e di variare senza fine il suo repertorio di destini umani. Il cugino Pons è della famiglia del generale Chabert, e anche se si è sempre tenuto ben lontano dai campi di battaglia, si presenta alla ribalta pure lui smunto, ridotto alla condizione di spaventapasseri e oggetto di scherno da parte dei “normali”. Lo possiede, come tanti suoi colleghi disseminati nella *Commedia umana*, una monomania, un bisogno spasmodico di collezionare capolavori d'arte, dipinti e arredi; basti pensare che, ricorrendo a un sapiente occhio clinico da acuto intenditore, egli ha potuto acquistare opere di Sebastiano del Piombo, Fra Bartolomeo, Hobbema, Dürer. Per nostra fortuna qui siamo in un pieno e sano esercizio di analisi dei costumi, e ben lontane sono le tentazioni da apprendista stregone che gravavano su Frenhofer. Il semplice Pons non pretende affatto di essere artista a sua volta: gli basta aver accumulato quei tesori senza fini di lucro e bearsi della loro vista. Semmai ci ritroviamo in stanze simili all'antro in cui il giovane Raphaël andava ad incontrare il suo Mefistofele pronto a porgergli la pelle di zigrino. Per la precisione, Pons possiede fino in fondo altre due affezioni. Anzitutto, quella per un compagno versato in una Musa gemella, la musica, anche lui protagonista di una povera esistenza lasciata ai margini degli impulsi vitali, incapace di farsi una famiglia, timido e innocente come un bambino, protetto in un certo senso da un nome gutturale, di difficile pronuncia, Schmucke. In anni a noi più vicini l'autore forse si sarebbe sentito tentato ad accennare a un possibile legame omosessuale tra i due, ma potrebbe invece trattarsi solo di un bisogno di difesa reciproca dai mali che imperversano tutto attorno, nel corso della belluina lotta per la sopravvivenza.

Infine, la terza mania posseduta da Pons sta nella ghiottoneria: egli adora essere invitato alle buone tavole delle dimore altoborghesi o aristocratiche, e per conseguire un simile fine è disposto a mettere in gioco il suo stesso senso del decoro, sa farsi umile, strisciante, pronto a ingoiare qualsiasi rospo; oppure entra in una logica di baratti, pronto a recare in cambio di un invito a pranzo mirabili doni presi da quella sua immensa riserva di tesori, il cui valore venale è cento volte superiore al banchetto che gli viene offerto in cambio, e oltretutto malignamente accompagnato da un contorno di offese, scherni, umiliazioni. Quando i furbi, gli squali subodorano quale enorme fortuna sia celata nelle oscure stanze in cui abita la strana coppia, attorno a loro si scatena un carosello di attentati, di mene oscure, di trabocchetti, combattuti con tutte le armi e a tutti i livelli. Comincia a tendere trappole una modestissima coppia di portinai, marito e moglie, pronti del resto a separare le loro sorti e a impostare una losca gara a chi riesca meglio a defraudare l'indifeso inquilino. A vincere è la moglie, che giunge perfino ad avvelenare il coniuge, onde accelerare il furto della collezione e spartirne il ricavo con un compagno più giovane. Ma in sostanza siamo a un pre-darwiniano *struggle for life*, dove il pesce grande divora il piccolo, salvo poi divenire a sua volta preda di un pesce più grosso; entrano in questa tortuosa partita estimatori di opere d'arte, notai, avvocati, pseudo-eredi, che magari fino al giorno prima maltrattavano o coprivano di disprezzo lo sventurato Pons. Naturalmente quelle due nature deboli e fragili soccombono malamente, per effetto della sfrenata gara di cupidigia suscitata dalla mirabile collezione, che va in rovina assieme a loro.

Totalmente diverso è il carattere dell'altra cugina eponima del relativo romanzo, Elisabeth Fischer, detta Bette, anzi, la Capra, con nomignolo pieno di scherno e di dilleggio. Pons è un perdente, ma rassegnato e tranquillo, se ne starebbe nel suo cantuccio a coltivare le tre passioni, per i quadri, per il buon cibo, e per quel fratello in rinunce devitalizzanti che ha incontrato nella persona del musicista tedesco. Anche il destino di Bette appare gramo, costretta com'è nel ruolo di parente povera, priva di denaro, e pure di avvenenza fisica, forse condannata a una verginità forzata. Ma, a differenza dell'altro, essa non si rassegna per nulla a questa parte rinunciataria, anzi,

schiuma d'invidia, di spirito di vendetta, persuasa però di dover tenere questi suoi impulsi alla rivincita ben celati sotto una maschera di ipocrisia, ostentando al contrario un contegno di sollecita amica di casa, di parente zelante, pronta a far di tutto per il conforto dei congiunti. Questi sono rappresentati dagli Hulot il cui capofamiglia, il barone Hulot, è una delle straordinarie creazioni di Balzac, figura di un impenitente don Giovanni, pronto a mandare tutto alla malora pur di coltivare la sua smodata passione per l'erotismo, per un esercizio della libidine più sfrenata. E pensare che ha al fianco una moglie casta e pura, Adelina, nonché una figlia di uguale natura, Hortense, che appartengono alla serie, così frequente in Balzac, delle donne disinteressate, piene di slancio e spirito di sacrificio verso chi amano, così da fare riscontro oppositivo ai cultori dell'altra sponda, dediti al trionfo del dio denaro. C'è anche un maschio nella famiglia Hulot, Victorin, andato in giuste nozze alla figlia di un'altra figura pienamente riuscita, Célestin Crevel, magnifico rappresentante della categoria dei commercianti che con acuto senso degli affari e un po' di pelo sullo stomaco si sono fatti una fortuna, a differenza dello sventurato Birotteau, con cui hanno incrociato i passi in una delle tante intersezioni sempre un po' casuali e quasi preterintenzionali che Balzac dissemina qua e là nella sua enorme *Commedia*. Célestin sarà il rivale di Hulot sulla via della libidine, in lui però alquanto meglio amministrata, proprio con lo spirito del bottegaio attento al calcolo dei profitti e delle perdite, laddove in Hulot c'è la dissipazione del vecchio aristocratico giunto all'ultima tappa della decadenza sociale, invano trattenuto da un fratello grave e austero. La cugina Bette si è ritagliata un cantuccio d'affetto di cui crede di poter disporre, nella persona di un giovane scultore polacco, Wenceslas Steinbock, che sarebbe costretto alla fame se, pur stando cautamente nell'ombra, non intervenisse Bette a sovvenzionarlo, col timido desiderio di averne in cambio un po' d'affetto. Ma ecco l'affronto estremo: Hortense, fiore della razza padrona, dei parenti facoltosi nel censo e gratificati nello stato sociale, porta via alla zia grama quel bocconcino gustoso, facendosene sposare. Qui scatta la vendetta implacabile quanto sotterranea di Bette, che non avrà pace fino a quando non riuscirà a far transitare in altre braccia l'avvenente artista,

frattanto salutato dal successo, che però è ballerino, va e viene, come del resto i flussi dell'amore carnale che scorrono nell'intera vicenda. A rovinare il *ménage* degli Hulot, ben più che le segrete manovre tramate da Bette, pensa il *pater familias*, il barone Hector, che si tuffa da un letto all'altro firmando cambiali, mettendo nei guai sia l'austero fratello sia la moglie, che a sua volta è insidiata dall'altro libidinoso del clan, il consuocero Célestin, alle cui profferte essa reagisce da par suo, in modo sdegnoso. Ma il bisogno incalza, le cambiali lasciate scoperte dal marito minacciano la rovina, occorre trovare denaro fresco, e allora la dolce e ingenua Adelina commette per amore infinito il gesto più nobile, anche se in apparenza più squallido, offre al consuocero il proprio corpo, chiedendo in cambio una generosa sovvenzione da parte dell'astuto e facoltoso commerciante. Che però di fronte a quel sublime sacrificio ha a sua volta un gesto di grandezza d'animo, mista a un senso di derisione: si guardi allo specchio, la brava e illibata mogliettina, il suo corpo invecchiato non può più attirare la libidine di un buongustaio come lui. Che semmai sta rivaleggiando proprio con Ettore per assicurarsi i favori di una prostituta di lusso. E così via; non è possibile inseguire da vicino i mille nodi dei percorsi tracciati dai vari protagonisti, basta averli sorpresi e identificati, diciamo così, ai blocchi di partenza, dopodiché li vediamo gettarsi nella corsa più pazza e imprevedibile, seguendo ciascuno la traiettoria che sta iscritta nei rispettivi codici genetici: la cugina Bette sempre a tramare nell'ombra, a tessere il male sotto una scorza di perbenismo, che però diviene via via più tenue, fino a lasciar emergere il tetro piano fermamente perseguito di produrre la rovina dei parenti; il commerciante Célestin, libidinoso fino all'ultimo, fino a cadere succube di una devastante malattia venerea. Quanto al sublime campione della categoria degli erotomani, il barone Hulot, costretto a fuggire dal nido familiare da lui fin troppo deturpato, sparisce nei segreti di Parigi passando di letto in letto, a ogni cambio ritrovandosi in un livello socialmente più basso, ma ciò non conta, il nostro cavaliere della *debauche* insiste intrepido, oltranzista, lungo un'interminabile china discendente. Quanto alla coppia degli angeli del focolare, la madre Adelina e la figlia Hortense, a loro non resta che andare alla ricerca dell'amato congiunto,

arrivando sempre un momento dopo, quando lui si è staccato da un giaciglio per andare a frequentarne uno successivo. E intanto, la macchina balzacchiana prosegue implacabile a infilzare nel suo spiedo sempre nuovi brani di verità palpitante, la carta moschicida strappa via mirabili registrazioni in presa diretta.

6.6. George Sand, ritorno a situazioni romantiche

Accanto alle presenze colossali di Hugo e Balzac la situazione francese vanta anche il caso di George Sand (1804-1876), che certo non può reggere al confronto con tanta grandezza, anche se ai suoi romanzi arrise allora una bella fortuna, e lo stesso Balzac, attento com'era ad ogni aspetto che rientrasse nell'enciclopedia del romanzesco e delle sue soluzioni, le rivolse non poca attenzione. Come ben noto, questa scrittrice si chiamava Aurore Dupin, ma volle assumere un grintoso nome al maschile, con l'aggiunta di un tocco di anglofonia, quasi per proiettarsi fin dallo pseudonimo verso un'esistenza al di fuori delle convenzioni borghesi, come confermano i numerosi amori che le si riconoscono, con soggetti più squisiti e talentosi di lei, ma di debole autodifesa, quali Alfred de Musset e Fryderyk Chopin. Ma la grinta da lei ostentata nell'abito e nella condotta di vita non trova conferma all'interno delle numerose opere prodotte: non troviamo qui nulla di simile alla condotta impregnata di orgoglio, alla fiducia nelle potenzialità di un destino di donna vigile a difendere i propri diritti, quale abbiamo trovato magnificamente attestato nella narrativa della Austen; e se corriamo in avanti a esaminare le campionesse della narrazione al femminile che presto incontreremo sul versante inglese, le Brontë e la Eliot, il confronto tra loro e la nostra Sand riuscirebbe di nuovo impari, il che sembrerebbe suonare a conferma di un persistente primato della letteratura

d'oltre Manica. Forse la Sand riuscirebbe a vincere la gara solo nei confronti di Madame de Staël e della sua Corinne, ma per la buona ragione che non è distratta dai fini enciclopedici e poligrafici o di superiore didattica che portavano la baronessa francese a farcire i casi umani di infiniti complementi descrittivi. L'ossatura dei romanzi della Sand è data da figure femminili, in genere con origine socialmente sfavorevole, vittime di grandi amori che le fanno soffrire nell'ombra, in quanto gli uomini da loro amati sono quasi sempre di condizione sociale superiore; ciò li porta a ignorare o a disprezzare in prima istanza la devozione umile ma tenace loro prestata da quelle fragili esistenze collaterali. Potremmo esaminare il porsi e il decorrere di simili dati di partenza in due romanzi della nostra autrice, scelti tra i tanti del suo abbondante catalogo, prendendo un caso di conduzione tenuta ad alti livelli sociali, nei salotti buoni, e uno opposto di livello basso, contadinesco. Come campione del primo tipo potremmo prendere *Il marchese di Villemer*, dove appare giusto che tutto si svolga all'insegna del protagonista maschile, un giovane di elette virtù afflitto da una precoce vedovanza, da cui gli è rimasto un figlio, Desiderio, che lo impedirebbe nell'esercizio di una corretta vita di società, per cui lo tiene a balia, in un lontano paese del Polignac. La madre di lui ha al fianco, in qualità di damigella di compagnia, la virtuosa Caroline di Saint-Genève, che sarebbe di buoni natali ma ha dovuto patire rovesci di fortuna, per cui ora si trova a recitare una parte molto modesta e degradata in seno a quella famiglia nobiliare: situazione che abbiamo ben conosciuto nel caso dell'Armance stendhaliana, e che ritornerà ad affliggere la Jane Eyre di Charlotte Brontë. Siamo dunque in presenza di una situazione di grigiore, di forzata sottomissione, contro cui le eroine della Austen avrebbero reagito con sferzante ironia e acuta autoanalisi. E forse anche nella vita privata George Sand sarebbe stata capace di un'uguale condotta, ma nei romanzi impone invece alle sue proiezioni una parte remissiva e passiva: in fondo esse combattono solo con l'arma della sopportazione e della resistenza nell'ostentare una condotta illibata, un amore tacito ma a prova di bomba. Così avviene anche nel caso di Caroline, che resiste a fosche trame e ad equivoci che si compiono attorno a lei, e che rischiano di

renderla sospetta, anche perché, pure nel suo caso, ci sono attorno false amiche, equivalenti, se vogliamo, alla balzacchiana cugina Bette, che cercano di distruggerne l'immagine. E infatti giungiamo a un punto di rottura: l'eroina ha un'impennata d'orgoglio che la porta a fuggir via da quell'ambiente dove non si vede tenuta nella giusta considerazione. L'istinto è di ritornare a un focolare dell'adolescenza, presso una sana e robusta contadina delle terre aspre e selvagge del Massiccio Centrale, ma a questo punto della trama un provvido caso romanzesco le viene in aiuto: infatti vicino a quel luogo selvaggio e contadino viene cresciuto il figlioletto del marchese, che si reca a visitarlo in incognito. Da qui l'inevitabilità dell'incontro tra i due, e la lenta caduta della corazza del pregiudizio: lui finalmente disposto a superare le distanze sociali, lei a mettere da parte l'orgoglio di fanciulla non stimata come si deve per effetto della sua infelice condizione sociale; in ciò, se vogliamo, la Sand rasenta appunto la problematica della grande Austen. Uno schema del genere viene poi da lei ripreso, ma andando ad ambientarlo molto in basso nella scala sociale. Bisogna però riconoscere che i lettori dell'epoca non furono schiavi di pregiudizi e risultarono pronti ad accogliere con favore la conduzione di quella favola sentimentale tenuta in ambiente agreste. Siamo con ciò allo *Stagno del diavolo*, dove troviamo un solido possidente agricolo, papà Maurice, che non segue certo le vie dell'avarizia, alla maniera del balzacchiano papà Grandet; al contrario quell'avo è virtuoso, preoccupato di riammogliare un bravo genero rimasto vedovo della propria figlia, con a carico due ragazzini. E allora tenta di imbastire un matrimonio di convenienza, andando a cercare una sposa adeguata, cioè provvista di solida dote, in una fattoria accanto, e il romanzo, o lungo racconto, consiste proprio nel viaggio che l'onesto giovane vedovo, Germain, compie per raggiungere il regno della promessa sposa, accompagnato da un figlioletto e da una timida e squalificata ragazzina cresciuta in casa, Marie. Ma l'insieme delle accoglienze che gli riservano la donna designata, il preteso suocero e i loro congiunti e dipendenti tutti non gli risultano affatto convincenti. E così Germain si accinge al viaggio di ritorno con molte perplessità, chiedendosi se gli convenga mantenere l'impegno o meno. La piccola

carovana resta in panne per un guasto al carro che li trasporta, quando sono giunti all'eponimo Stagno del diavolo. Quella sosta forzata, e la permanenza dell'uno accanto all'altra nel corso di una notte passata all'addiaccio, permette ai due cuori di esprimersi con linguaggio diretto, in un momento in cui le convenienze sociali risultano magicamente sospese, e così i due se la intendono, e convolano a giuste nozze. Ancora una volta, nella veglia notturna condotta *à la belle étoile*, Marie non parla certo un linguaggio dell'orgoglio, della coscienza di sé, come avverrebbe secondo le coordinate della Austen, ma usa un tono semplice, dimesso, acqua e sapone; la conquista dell'animo maschile, nei romanzi della Sand, avviene facendo ostentazione di quelle comuni e tradizionali virtù femminili che viceversa l'autrice, a quanto pare, disprezzava e rimuoveva nel suo personale stile di vita.

C'è però un caso, *Lei e lui*, forse perché concepito proprio sul filo di una confessione autobiografica, in cui la Sand mette ben in vista una sua proiezione, cioè una dama fiera di sé e della sua professione che ne fa un'apprezzata artista, una ritrattista cara al bel mondo parigino. Dal suo passato si affaccia la cupa storia di un matrimonio sbagliato, con un consorte egoista che la tiene avvinta dal vincolo coniugale senza restituirle la libertà, e senza consentirle di vivere presso il figlioletto nato da quella loro unione sbagliata, cosicché l'eroina, Thérèse Jacques, si tuffa con disperazione nel lavoro, nella promozione sociale, presentando il volto di una donna decisa a reggersi soltanto sulle proprie risorse. La frequenta un adolescente, Laurent de Fauvel, che è un fascio di sensibilità e di intelligenza, però volti male, spesi in gozzoviglia, tra stati alterni di esaltazione e di depressione: quasi un caso clinico, che pure attira la nostra artista, anche perché il giovane Laurent, in definitiva, è un suo collega, pure lui assai abile nella ritrattistica. Per un verso, Thérèse non vuole lasciarsi intrappolare da un vincolo troppo stretto col bell'adolescente, fiera e orgogliosa della raggiunta autonomia psicologica e professionale, ma per altro verso si sente conquistata, affascinata, in un rapporto in cui l'attrazione passionale, e perfino sessuale, si mescola col senso di maternità conculcato dall'ottuso marito. Ma si insinua anche una terza persona, il concreto Richard Palmer, ben più maturo nell'impostare una relazione con la superba artista di quanto

non sia il fragile giovane, sempre sull'orlo di una crisi di nervi. Ne viene un triangolo assai tormentato, con punte di gelosia da una parte e dall'altra, e molto efficace è anche lo sfondo entro cui queste ambagi sentimentali si dipanano, dove l'Italia ha una gran parte, tra Firenze e Genova e perfino Porto Venere. In fondo, la Sand riscrive davvero la *Corinne* della De Staël, ma in modi assai più spontanei e veritieri, evitando la pura guida turistica, riempiendo gli sfondi, i paesaggi, le cartoline illustrate di una valida pienezza di cose vissute in prima persona. Del resto, c'è una certa somiglianza tra i destini di Corinna e quelli di Thérèse, entrambe a tratti resistenti come torri d'avorio alle tentazioni dell'amore, ma poi pronte a cedere, e a provare i morsi della delusione, gli sconcerti dell'essere abbandonate. E dunque, diciamolo pure, superati gli schemi troppo meccanici con cui la baronessa si muove nelle questioni di cuore, la sua continuatrice riesce a trattarli con quella maggiore profondità che a suo tempo abbiamo riscontrato in Benjamin Constant. Difficile dire, insomma, se a guidare la Sand, in questa prova particolarmente convincente, sia più la forza di quanto ha provato sulla sua viva carne, a livello autobiografico, in una esistenza combattuta tra vari amori, o se abbia tratto ispirazione da quei due modelli immediatamente precedenti riscrivendoli con gli opportuni adattamenti.

7. LA RISPOSTA DELL'INGHILTERRA CON DICKENS, THACKERAY, LE SORELLE BRONTË, GEORGE ELIOT

7.1. Dickens, paternalismo e ironia per reggere le ingiustizie sociali

L'Inghilterra nei decenni centrali dell'Ottocento deve cedere il primato nella narrativa, che aveva così validamente detenuto nel corso del Settecento, alla presenza straripante, in Francia, del duo Hugo-Balzac, anche se tra loro dialetticamente distinti, ma proprio per questo ancor più ingombranti. Tuttavia la letteratura d'oltre Manica sa mettere in campo un personaggio di altissima statura, Charles Dickens (1812-1870), capace oltretutto di concentrare in sé le migliori virtù, e anche qualche vizio, dei suoi predecessori francesi. A dire il vero, subito in partenza, nei suoi vent'anni d'età, Dickens corse un grave pericolo, quello di riuscire a esprimersi in un genere felice e gradevole, tale da meritargli un vasto consenso di pubblico, ma col rischio connesso di rimanere inchiodato a quel tipo di soluzione. Si tratta delle gustose scenette di genere, concepite anche in appoggio a illustrazioni grafiche, che poi sono confluite nei *Quaderni postumi del Circolo Pickwick*. Nello stenderli, l'autore fa una tacita scelta di classe, in quanto ci propone dei facoltosi gentiluomini di estrazione borghese, assolutamente esenti dai problemi della lotta per la sopravvivenza, i quali di conseguenza se ne possono stare

affacciati alla finestra, e da lì osservare i costumi e i drammi che impazzano attorno a loro, mossi da curiosità umana, ma senza sentirsene troppo coinvolti. Primo fra tutti, a incarnare un simile ruolo di osservatore benevolo, garbato, ma fuori della mischia, è proprio il titolare della consorteria, il signor Pickwick, intento a reclutare attorno a sé altri seguaci della medesima estrazione sociale, mediamente più giovani, che quindi non inquietino il suo paterno primato e siano docili ai suoi comandi, seppure sempre avanzati con garbo squisito. A queste doti di fresca e vivace osservazione si aggiunge un condimento straordinario, un umorismo del tutto degno della tradizione inglese, che discende dalle disquisizioni che i due fratelli incontrati nel *Tristram Shandy* conducevano al caminetto dibattendo del più e del meno, con la differenza che mentre il salotto istituito da Sterne si presentava in versione stanziale, quello promosso da Pickwick è mobile e va in giro a cercare occasioni opportune per le osservazioni di costume. Ciò comporta anche taluni pericoli, scongiurati e smontati tuttavia proprio attraverso un provvido trattamento umoristico. Per esempio, c'è un'esilarante occasione in cui i nostri picari, nei loro vagabondaggi, vengono a trovarsi senza accorgersene nel bel mezzo di due schiere di soldati intenti alle manovre, passando dalla beata indifferenza degli spettatori a un ritmo celere di fuga per sottrarsi al pericolo, tentando anche di salvare capra e cavoli, di conciliare cioè la compostezza che si addice a persone perbene come loro e l'affannosa fuga da un pericolo improvviso. In altra occasione uno dei membri del sodalizio, Winkle, viene a un tratto sfidato a duello per incomprensibili motivi; vorrebbe protestare, ma il decoro previsto in occasioni del genere lo obbliga a stare al gioco e intanto a studiare febbrilmente tutti gli indizi che gli consentano una via d'uscita, proprio come faceva don Abbondio nel tentativo di evitare il temuto impatto con i bravi. Ma i casi più esilaranti toccano proprio al titolare del club, Pickwick, che nel suo prediletto compito di paciere penetra nottetempo in un convitto di fanciulle credendo di esservi accolto come il salvatore di una di loro dal pericolo di una rovinosa fuga d'amore, e invece si vede trattato da intruso, sospettato di essere mosso da inconfessabili fini lubrichi. Già in queste prove condotte con agio e distacco, Dickens si mostra in

pieno possesso dell'arma dell'umorismo, che più non abbandonerà e che senza dubbio vale a distinguerlo dai suoi concorrenti continentali, Hugo e Balzac, del tutto esenti da una dote del genere. Beninteso questo bagno nel controcanto della comicità non vale solo ad alleggerire le imprese del club, quando minacciano di volgere al peggio, ma l'autore non manca di applicarlo anche ad altri personaggi chiamati a entrare nel loro raggio d'azione: per esempio, fin da queste prime prove risulta affatto straordinario il comportamento linguistico con cui si presenta un mariuolo della più bell'acqua, tale Jingle, orditore di truffe e insidie senza fine, su cui quindi dovrebbe cadere un severo giudizio di condanna, se ad alleviarne le colpe lo scrittore non lo dotasse di una parlata a raffica, con battute snocciolate le une dopo le altre in sequenza asintattica, come fossero affidate a una sfilza di telegrammi. Insomma, ai suoi inizi Dickens è un eccellente confezionatore di *gags*, battute, *sketches* che sembrano quasi levarsi dalla pagina a stampa e acquisire una realtà a tutto tondo. Dovremo attendere la grande stagione del cinema comico ai tempi del muto per trovare effetti capaci di porsi a tanta altezza. Saprà apprezzare queste doti un lettore novecentesco, che sorprenderemo di continuo sulle orme dei testi dickensiani intento a carpirne queste bellissime *gags* comportamentali nel loro andamento grottesco e paradossale. Ci si vuole riferire a Kafka, che per esempio – c'è da scommetterlo – ha letto avidamente la scenetta in cui i nostri compassati gentiluomini decidono di andare ad assistere alle elezioni come vengono condotte in un modesto paese di provincia. In definitiva tutte le avventure del primo romanzo kafkiano, *America*, e anche gli scritti successivi, sono un omaggio appena velato ai tesori di comicità di cui quelle scenette dickensiane erano già prodighe alla loro prima uscita. La *gag* centrale è quella ben nota che vede il signor Pickwick sostenere un colloquio con la governante Bardle, da lui condotto senza alcun fine specifico e in termini di piatta comunicazione, volto solo ad avvisarla di aver deciso di affiancarle un nuovo servitore, nella persona di Sam Weller. Ma l'assunzione di quell'unità in più va a rompere l'equilibrio del *ménage* domestico, così da turbare i sonni tranquilli di colei che se ne ritiene l'indispensabile e provvidenziale amministratrice. La Bardle cade in un tremendo

equivoco: crede di scorgere nelle esitazioni del padrone nel comunicarle la nuova assunzione i segni di un impaccio che accompagna una classica dichiarazione d'amore finalizzata a una proposta di matrimonio; cosicché, quando poi l'equivoco si chiarisce, lei si sente oltraggiata e muove contro il datore di lavoro una causa per mancato rispetto di promessa matrimoniale. Ne deriva una intricata vicenda processuale che costituisce uno dei più felici garbugli degli interi *Quaderni* pickwickiani. Naturalmente, l'inverosimile pretesa sostenuta dalla governante di essere vittima di una mancata proposta matrimoniale, potrebbe essere tacitata attraverso congrua elargizione di un compenso pecuniario (ed è forse proprio a un simile meschino risultato che la donna astuta puntava, nella sua maligna azione di rivalsa). Ma in proposito si impone il costume di adamantina correttezza nei comportamenti cui il nostro gentiluomo ritiene di doversi attenere, anche per dare un esempio edificante ai più giovani compagni. Non lo si inviti dunque a miserabili mosse trasversali: coerente col proprio codice di lealtà e di retto comportamento, l'eroe di queste pagine preferisce andare a sperimentare la prigione per debiti, la famigerata Fleet. Ed ecco così che il carcere dei debitori, di coloro che hanno gravemente attentato al pilastro dell'età moderna, cioè al sacro principio della proprietà, fa la sua comparsa nell'universo dickensiano, pronto a raccogliere l'eredità di quanto già aveva sperimentato in tale direzione il padre fondatore di tutti i temi del moderno, Defoe. Ma fin qui, in accordo con la chiave di agio borghese secondo cui i *Quaderni* sono trattati, la dura prova è sostenuta quasi per scommessa, per sfizio: in fondo, alla vittima pressoché volontaria si spalanca a ogni passo la possibilità di allontanare da sé l'amaro calice, e dunque, se proprio vuole andare a saggiare i guai del carcere per debiti, lo fa per quella medesima curiosità libera e disponibile che lo ha portato a saggiare tante diverse precedenti occasioni. Quanto poi al Sam cui è spettato il ruolo di guastafeste, ma che da quel momento diviene onnipresente e indispensabile, va notato che questa figura risponde perfettamente allo stereotipo del fedele servitore, del tutto ligio alla causa padronale, cui può rendersi utile anche in virtù delle doti di buon senso e di spirito pratico nel risolvere i piccoli incidenti quotidiani. Capacità, queste, che sono tipiche

di chi viene dalle classi inferiori ed è abituato fin da piccolo a muoversi tra guai e difficoltà, sapendo di dover contare soltanto sulle proprie doti di intraprendenza.

7.2. Ma poi compaiono i poveri orfani

Dickens deve aver compreso che, se avesse continuato a stendere quei perfetti, divertenti e aggraziati medaglioni, gliene poteva venire una solida rendita di posizione, ma i tempi chiedevano altro, non si poteva prorogare quel gioco squisito: urgeva alle porte la grande commedia umana, lo scontro di classi, la lotta per la vita, secondo il trascinate esempio balzacchiano. E venne allora una serie continua di romanzi dove comparivano invariabilmente i continuatori di Pickwick, presenze bonarie, generose e rivolte a tutelare la causa del riscatto sociale (come del resto già comparivano nei romanzi di Hugo e di Balzac), ma destinate ad applicare la loro garbata e sorridente disponibilità umana a casi scottanti e brutali. Anche in Inghilterra, insomma, bisognava fare attenzione ai miserabili. E allora balza in campo la prima e la più centrale delle figure di reietti sociali da cui il narratore inglese capisce di non poter prescindere se almeno vuole reggere il confronto con i rivali francesi. Il ruolo di protagonista passa perciò da un facoltoso membro della classe media a un esponente minimo e derelitto nella scala sociale, l'orfano, il diseredato già all'atto della nascita. In ciò del resto Dickens può rivendicare uno splendido retaggio che gli viene proprio dalla narrativa settecentesca del suo paese; non ha che da mettersi sulle orme di Fielding col suo Tom Jones e di Smollett col suo Roderick Random, per non parlare del solito ruolo di padre fondatore spettante a Defoe, coi suoi protagonisti al maschile e al femminile, tutti in genere di bassi natali. Ecco insomma comparire il primo di questi derelitti, nella persona di Oliver

Twist. Nel conto dell'eredità che Dickens ha potuto ricevere dai predecessori della sua terra dobbiamo annoverare anche lo Swift, con il suo umorismo nero, paradossale e provocatorio che lo portava a invitare a utilizzare i numerosi trovatelli di cui la società del tempo abbondava alla stregua di un ghiotto cibo per succosi banchetti delle classi agiate. E appunto i primi vagiti e tentativi di affacciarsi alla vita compiuti da Oliver sono accolti con commenti di tetro umorismo: i frizzi, le punture di spillo che all'altezza del *Circolo Pickwick* colpivano appena come innocue agopunture ora invece mettono allo scoperto le tetre circostanze che subito si abbattano sul povero orfanello, nato nel momento stesso in cui la madre esalava l'ultimo respiro dopo essere giunta in incognito all'ospizio. E gli adulti che presiedono all'esistenza del bambino non sono certo i leali e benestanti borghesi delle cronache pickwickiane, bensì gli avidi membri di una piccola borghesia, qui rappresentata dall'implacabile direttrice Corney e da un pomposo quanto vile e subdolo burocrate, Bumble. I piccoli orfani vengono affidati quanto prima a famiglie che li sfruttano come vile mano d'opera, pur ricevendo per ciascuno di essi una sovvenzione governativa. A Oliver, in questo precoce ingresso nel mondo del lavoro, tocca una avvilita e sordida ditta di pompe funebri appartenente al signor Sowerberry, dove lo attendono nuove dosi di maltrattamenti, anche di ordine psichico, dato che vi incontra un collega, Claypole, per nulla partecipe di uno spirito di solidarietà col compagno, ma anzi pronto a infierire su di lui in quanto considerato inferiore nella scala sociale. Da qui le reazioni furiose del nostro Oliver, mingherlino, macilento per la fame subita negli anni, ma fiero difensore dell'onore della madre – pur non avendola conosciuta – che invece Claypole offende, dichiarando che era una prostituta per il puro gusto sadico di infierire su un debole. Gli incessanti maltrattamenti che piovono sul malcapitato lo convincono alla fuga, la cui meta migliore sembra essere Londra, dove chiunque si può nascondere. Tutto ciò era già accaduto a Tom Jones e a Roderick Random; l'eroe fanciullo dickensiano non può che ripeterne i percorsi e nello stesso tempo il narratore inglese, seguendo questo inevitabile cammino, può entrare in gara coi colleghi d'oltre Manica, dato che in quegli anni, a una Parigi tentacolare e immersa nei suoi turpi misteri, nell'intero

occidente poteva essere contrapposta solo Londra. Oliver vi giunge al seguito di un compagno occasionale che non per nulla si saprà in seguito essere conosciuto col nomignolo di Trappolone: infatti, l'infido compagno di viaggio fa scattare una subdola trappola sul nostro orfanello, facendone l'accollito in una banda di malfattori agli ordini di Fagin, detto l'Ebreo. Riconosciamo che si deve riscontrare pur sempre, dai tempi di Scott, un pizzico di antisemitismo in queste narrazioni, per cui, se si vuole ricorrere a un personaggio fuori dalla legalità, sembra abbastanza naturale agitare uno spettro del genere. Fagin è la mente di una banda di piccoli criminali, di cui il feroce Sikes funge da braccio armato e da spietato esecutore. Oliver non tarda a essere messo alla prova dal capobanda che lo invia sul campo della delinquenza mettendogli al fianco dei complici di maggiore età, i quali dovrebbero istruirlo nell'arte del furto con destrezza. Ma al primo tentativo di furto non riuscito essi si dileguano in un attimo e nelle peste resta lui, il timido, l'inetto Oliver, anche se non ha commesso alcun crimine: eppure, per pregiudizio, il reato gli viene addebitato e dunque il fanciullo rischia il carcere. Ma Dickens nell'impostare le sue vicende non sdegna affatto il romanzesco, alla maniera di Hugo, e così qualche marchingegno si affaccia al momento giusto a salvare i poveri protagonisti quando la lotta per la vita li minaccia troppo da vicino e rischia di soffocarli prima del tempo. Il borseggiato, tale Brownlow, si rivela della medesima pasta di Pickwick; forse del resto il decoroso eponimo del club si sarebbe comportato allo stesso modo, sentendosi preso da pietà per l'esile fanciullo schiacciato sotto il peso di un'accusa troppo grande per lui. Il signor Brownlow accoglie Oliver in una sorta di paradiso da lui mai visto prima, un ambiente sano e confortevole, mentre già si affaccia l'ombra di un nuovo e consistente intervento del romanzesco più spinto. Il bravo gentiluomo, infatti, è colpito dai lineamenti fini e delicati del fanciullo salvato dalle grinfie della giustizia, e il lettore afferra al volo che si sta preparando una agnizione spettacolosa: quel cucciolo non è del tutto figlio di nessuno. Ma al momento egli è giunto in quella casa rispettabile accompagnato dalla taccia di essere un fiore del fango e dunque la legge dell'atavismo negli istinti delinquenziali lo dovrebbe spingere inesorabilmente a rituffarsi nei bassifondi. Così almeno la pensa un amico di

famiglia, rigido e altezzoso nella coltivazione di pregiudizi di casta, il signor Grimwig. Invece il generoso Brownlow si fida istintivamente del suo protetto, e ben volentieri gli affida il compito di andargli a recuperare un libro in una bottega vicina, mentre il diffidente e pessimista Grimwig si dice sicuro che il mascalzoncello ne approfitterà per rendersi uccel di bosco e ritornare alla malavita da cui l'ingenuità del bravo signore ha voluto trarlo. Qui più che mai avvertiamo la presenza di un Kafka lettore d'eccezione, che ha trasportato una scena del genere, ancora una volta, nell'universo delirante e onirico espresso in *America*, quando Karl Rossmann è ugualmente costretto a mancare alla solenne promessa resa allo zio che sarebbe rientrato a casa allo scoccare della mezzanotte. Nel caso kafkiano, a impedire all'eroe di rispettare la sacra promessa, intervengono meccanismi di specie onirica, per effetto dei quali non è mai possibile ritrovare le situazioni di partenza, ma ci si disperde irreparabilmente in labirinti senza capo né coda; con Dickens invece siamo in un universo moderno, cioè ligio alle buone regole della causa e dell'effetto, ossequiente alle leggi del verosimile. E dunque, a ostacolare Oliver nella buona volontà di rispettare la fiducia riposta in lui, occorre che intervengano fatti materiali. Ci pensa la banda dei malavitosi a operare il recupero di quel pivello, che se anche ha fallito alla prima uscita, potrebbe rendersi utile in seguito, e che d'altra parte è portatore di segreti che conviene non far conoscere. Della cinica impresa di recupero dell'orfanello si incarica una figura patetica e dolorosa, Nancy, che in sostanza sarebbe una sorella in spirito di lui. Purtroppo, però, c'è uno sfondo classista a imporre discriminazioni: Oliver si salverà per il fatto che i suoi oscuri natali verranno squarciati dalla luce di un'agnizione attraverso cui lo si saprà di buona famiglia, mentre per la vera figlia della plebe non ci sarà riscatto; a nulla varrà neppure la buona azione che in seguito compirà permettendo a Oliver di mettersi in salvo e di sfuggire al controllo della banda. Dickens a questo proposito si muove in modo perfettamente simmetrico rispetto alle invenzioni hughiane: si pensi ai casi paralleli di una delle figlie dei Thénardier – i cattivi in assoluto nei *Miserabili* – che invece salva il baldo giovane innamorato di Cosette mettendo a repentaglio la sua propria esistenza. In effetti, anche Nancy

paga duramente l'affetto improvviso che nutre nei confronti di Oliver e con esso il desiderio di redimersi; non può seguire infatti questo onesto proposito perché un vincolo d'amore la stringe al feroce Sikes e costui non perdona, non fa sconti. Non appena ha il sospetto che la compagna stia mancando ai suoi ordini, dimentica l'affetto verso di lei e la gratitudine che dovrebbe riversarle in quanto gli è stata accanto nel corso di una grave malattia: la uccide, con la brutalità che ancora oggi si riscontra in certi truci misfatti della cronaca nera. Come si vede, il registro è totalmente mutato rispetto ai tempi delle squisite ambagi affidate ai *Quaderni* del circolo Pickwick; qui siamo immersi in una truce atmosfera di crimini brutalmente eseguiti. Ma mentre Nancy paga duro e per lei non c'è la redenzione cui la destinerebbe la nobiltà d'animo pur nascosta dai cenci del miserabilismo, i meccanismi del romanzesco sono sempre più all'opera per procurare il salvataggio e la riabilitazione dell'orfanello. Le varie vicende di questa storia si prestano a un duplice codice di lettura: per un verso il tutto è affidato a una inesorabile logica di lotta per la vita, senza pietà, senza esclusione di colpi, degna del grande precedente fornito da Defoe, o, sull'altra sponda della Manica, da Balzac; ma i colpi di scena spettanti al *romance* si fanno avvertire, e dunque scopriremo che la spietatezza con cui la banda di Fagin e di Sikes perseguita Oliver non è solo il frutto di una malvagità congenita, annidata nelle classi basse, ma risulta dettata anche da un preciso ordine ricevuto da un cattivo allo stato puro, tale Monk, che si rivela poi essere fratellastro dell'orfano, nato da un precedente matrimonio del padre, il quale poi si era innamorato alla follia della povera giovane andata a morire all'ospizio appena dopo aver dato alla luce il pargolo. Un prezioso segnale di riconoscimento che la madre sul punto di spirare aveva tentato di lasciare in buone mani non aveva seguito la strada prevista a causa di manovre devianti provocate dalla inguaribile scelleratezza umana, sempre pronta a tramare il male anche a fini gratuiti, ma validamente rintuzzata dai colpi di bacchetta del romanzesco. E questo appunto è il destino dell'*Oliver Twist*, una prova tenuta in bilico tra spinte e contropunte, dove le leggi brutali del *matter of fact*, o peggio ancora dell'umana nequizia, si scontrano con i tentativi di compensazione messi in atto dalle esistenze probe e

virtuose.

Visto che siamo penetrati nella smisurata giungla dickensiana attraverso la porta principale delle avventure dei derelitti per eccellenza che sono gli orfani, possiamo senza altri indugi a esaminare quella che si pone come la nave ammiraglia nella pur ricca e potente flotta del grande narratore inglese, il *David Copperfield*, in cui ricompaiono in gran parte i dati di fondo già incontrati nell'*Oliver Twist*, questa volta allargati, meglio circostanziati e anche sollevati dal grado zero di miserabilismo allo stato puro in cui l'autore aveva ritenuto opportuno affondare come antidoto ai toni troppo decorosi e felpati del *Circolo Pickwick*. A differenza del suo fratello in sventure Oliver, David sa bene chi è, o meglio lo verrà a sapere non appena sarà in grado di intendere. È orfano solo di padre, ma c'è una brava madre, Clara, ad assisterlo, nelle doglie per metterlo alla luce e nelle prime cure, avendo accanto una forte figura di domestica, Peggotty, appartenente a quei solidi membri del quarto stato, sul tipo di Sam Weller (per quanto riguarda l'officina dickensiana) o della Berta che abbiamo incontrato al fianco di Grandet, devota al padrone, ma non meno alla moglie e alla figlia di costui. In realtà, anche in questa storia ci sarebbe un Pickwick potenziale, seppure in gonnella, nella persona di una zia del coniuge estinto, la cocciuta, rigida Betsey Trotwood, in fondo di animo tanto buono e anche lei appartenente alla categoria dei burberi benefici, come ci accorgeremo più in là. Per il momento, Dickens le affida una delle sue più belle invenzioni nell'ordine dei ghiribizzi, delle prese di posizioni assurde, quasi nello spirito di un dadaismo anticipato. Infatti la ben disposta Betsey è sicura, per intima volontà, che il nascituro debba essere una gentile femminuccia e quando apprende che viceversa il neonato è un maschio, volta i tacchi e se ne va indispettita, abbandonando il disastroso *ménage* della vedovella, che stenta ad allevare il suo David, fino al punto di cedere alle insidie di un astuto corteggiatore nella speranza di trovare in lui un valido surrogato del coniuge scomparso. Ma ahimé, questo Edward Murdstone appartiene all'infinito repertorio dickensiano dei profittatori spudorati, degli sfruttatori di ogni occasione per fare i propri affari, tanto più che gli è a fianco una sorella, Jane, ancor più implacabile di lui e vittima di una

situazione di zitellaggio corrispondente a una totale aridità di cuore. Nei primi tempi non va del tutto male al piccolo David, infatti viene mandato a fare gli studi in un convitto non proprio disprezzabile, dove per di più gli avviene di fare due conoscenze di grande peso che poi lo accompagneranno per tutta la vita: da un lato, il buono, generoso Traddles che ovviamente, come ogni personaggio dickensiano che si rispetti, deve risultare portatore di un tic inconfondibile, nel suo caso corrispondente alla mania di scarabocchiare scheletri dovunque gli capiti; da un altro lato, compare invece l'altezzoso Steerforth, fiero oltre ogni limite della sua nascita aristocratica, ribadita da una madre che ha riposto in lui ogni speranza crescendolo nella prosopopea e nell'orgoglio smodato. Questo giovane incarna un dandysmo spregiudicato che ovviamente miete consensi da parte dei ragazzi coetanei o più giovani di lui, come David, abbacinato dalla *grandeur* sprizzante da quel rampollo del privilegio il quale, infatti, costringe alle dimissioni un insegnante reo di essere figlio di ragazza madre, fornendo così un segno premonitore della sua disposizione a calpestare brutalmente i diritti umani di chi non gli appaia degno di considerazione per manifesta inferiorità di collocazione nella scala sociale. Ma intanto giunge la notizia che la madre di David è morta, assieme a un fratellino del protagonista che essa stava per dare alla luce; da quel momento il patrigno, validamente assistito dalla cattiva sorella, non ha più pietà di lui e lo costringe a guadagnarsi il pane impiegandosi a Londra presso una ditta che lo riserva a squallide funzioni. Una boccata di ossigeno gli viene semmai dal fatto di essere messo a pigione presso un tale Micawber, costretto a fare l'affittacamere per i rovesci che si abbattano periodicamente su di lui; da quel momento, le missive attraverso cui un simile personaggio scriteriato e inetto chiede aiuto a David costituiscono uno di quegli splendidi leitmotiv rimbalzanti di pagina in pagina che il narratore fa trascorrere lungo l'intero dispiegarsi delle sue vicende, al modo delle esternazioni sparate a mitraglia con cui il maldestro Jingle deliziava il corso dei *Quaderni* pickwickiani. Lo sappiamo già: l'invenzione umoristica e *nonsensical*, la battuta astrusa e demenziale sono le valvole di sfogo cui Dickens è sempre pronto a far ricorso quando il suo narrare si faccia troppo cupo e pessimista.

Anche se David si trova a ripercorrere le orme di Oliver da condizioni un po' più favorevoli e respirabili, da ultimo, però, non regge neppure lui le afflizioni e le angherie cui è sottoposto nell'umile impiego inflittogli dal patrigno, e se ne fugge, senza però andare alla ventura come *Twist*, ma avendo anzi una meta certa, la zia, unica parente rimastagli, che raggiunge dopo una marcia faticosa andando umilmente a prosternarsi ai suoi piedi. Qui però scatta un clic: la brava Betsey lascia cadere la maschera di severità con cui aveva coperto fino a quel momento il suo cuor d'oro; accoglie il figliol prodigo, gli perdona di appartenere a quel sesso maschile che aveva giudicato così sveniente e dunque assume in tutto e per tutto il ruolo che nei riguardi di Oliver *Twist* era spettato al Brownlow, senza bisogno che in questo caso il felice incontro sia propiziato dai riti del romanzesco, con relativa agnizione. Qui non ci sono riconoscimenti sorprendenti da fare perché i rapporti di parentela sono alla luce del sole: ciò sta a significare che l'universo dickensiano, come quello di Victor Hugo, è spartito tra varie pulsioni e vede in atto una lotta tra i buoni e i cattivi; i primi recano qualche sollievo e allentano il colletto che strangolerebbe i poveri esseri sventurati se rimanessero solo nelle mani dei reprobri. La casa della zia è un'oasi di bontà, come conferma la presenza tra quelle mura di un anziano, Dick, una sorta di bambinone rimasto innocente negli anni, un puro di cuore, un *naïf*, ma proprio per questo capace di fornire consigli illuminanti ispirati a una saggezza quasi degna di un santone laico. Del resto, su questo nodo di felice convivenza, benché certo non scevra di litigi anche accaniti tra Betsey e Dick, avvertiamo la tacita presenza di un altro grande lettore, anteriore a Kafka, ma proteso anche lui a gettar luce sui valori della contemporaneità, Dostoevskij. Molto probabilmente il grande narratore russo si è alimentato di quelle pagine e ce le ha restituite nella coppia posta al centro dei suoi *Demoni*, come vedremo più avanti.

In realtà, David aveva conosciuto e fatto esperienza di un'altra isola felice, il paese della fida governante Peggotty, Yarmouth, località sulle rive del mare, sede di una comunità di pescatori, molti dei quali deceduti tra i marosi. Saldo come uno scoglio, a reggere le sorti dei superstiti sta un fratello della governante, Tom, scapolo che ha riposto ogni affetto su una

nipote, la deliziosa, avvenente e promettente Emily. Yarmouth è il felice paese delle vacanze (una sorta di Castello di Fratta quale ci sarà proposto dal nostro Nievo) e il luogo degli amoretti adolescenziali: infatti, anche David non manca di invaghirsi di Emily. Purtroppo in proposito si inseriscono le forze del male, avanzanti sotto la gradevole scorza di dandysmo da cui è ammantato il grande amico Steerforth. David ha il torto di fargli conoscere quel lembo di paradiso intatto sulla riva del mare, ma l'intervento dell'altezzoso aristocratico è disastroso. Egli fa girare la testa alla sensibile e indifesa Emily, forse un po' troppo lusingata dalle lodi che tutti attribuiscono alla sua bellezza; i due fuggono, ma non ci sarà matrimonio riparatore, data la differenza dei rispettivi livelli sociali. Lo zio e padre adottivo Tom è disperato: una scena madre ha luogo quando David, avvalendosi dell'entrata che l'amicizia verso il figlio gli dà alla corte dell'orgogliosa madre di Steerforth, porta l'umiliato e offeso a uno scontro dialettico, in cui il modesto pescatore cerca di far breccia nel duro sentimento materno. Ogni suo approccio, però, è respinto da una inesorabile corazza d'orgoglio: al povero Tom non resta che partire come un picaro sconsolato alla ricerca della nipote che frattanto il dandy ha abbandonato, stanco di lei. Ma male gliene correrà, infatti quando tornerà a ronzare da quelle parti resterà vittima di un naufragio vendicatore.

Intanto per David, ormai protetto dall'amore della zia, le cose procedono col vento in poppa: l'aiuto di lei gli consente di trovare ottime collocazioni a Londra, presso l'avvocato Wickfield a dozzina e presso lo studio Spenlow per una adeguata preparazione professionale. Sono anche i luoghi in cui il protagonista incontra i due grandi amori della sua vita, visto che la lontana passione per Emily era riservata al capitolo adolescenziale. Accanto a Wickfield, c'è l'avveduta, materna, protettiva Agnes; forse proprio l'eccesso di virtù concentrate in lei lasciano interdetto e tiepido David, come ci si guarda da una fonte di calore troppo vivace, mentre gli pare un bocconcino più appetibile la deliziosa Dora, figlia del severo Spenlow, incontrata sul luogo degli studi. Questa è come un uccellino trepido, cinguettante e delicato al pari dell'affezionato cagnolino che le sta attaccato e che non manca di esternare un'avversione implacabile nei confronti di David. Questi, però,

non se ne lascia dissuadere e così, nonostante un veto paterno, il matrimonio si farà, pur nel segno di una evidente immaturità della sposa che del resto la sorte elimina ben presto, come se anche le vicende del romanzo fossero consapevoli che quello di David era stato un passo falso, o quanto meno una tappa intermedia, un gradino provvisorio nel corso di una completa educazione sentimentale. Dopo l'errore giovanile, David comprende che la vera meta del suo cuore è Agnes, la quale, però, è minacciata da un lurido individuo, un commesso di bottega del padre, Uriah Heep, che è una delle grandi creazioni dickensiane. Come ormai ben sappiamo, quasi per consentirci di mandar giù la dura pillola della malvagità umana, egli ce la condisce con un frizzante accompagnamento di tic, di deformazioni caricaturali e di superbe prestazioni performative, svolte sia a livello linguistico che gestuale. Uriah Heep è un concentrato di bassezze scivolose, di ostentazioni di umiltà che invece nascondono una bramosia di successo da cui è spinto a scalzare giorno dopo giorno la solida posizione del principale Wickfield fino a ricattarlo e a chiedere la mano di Agnes in cambio di una boccata di ossigeno per i suoi affari compromessi. Ma il padre, pur sull'orlo del fallimento e prossimo alla morte, rifiuta di sacrificare la figlia, che per parte sua si addice solo alla nobiltà d'animo sempre dimostrata da David, ormai divenuto il generoso sostegno della zia, dal momento che anch'essa si è rovinata finanziariamente. I buoni si incontrano, la partita si salda in attivo, ma quanti lutti, quanti naufragi attorno a loro, quante rovine e relitti li circondano!

7.3. Anche le fanciulle hanno i loro guai

Accanto alla serie in cui in primo piano dominano esili figure di orfanelli – in definitiva beneficiati dalla sorte – Dickens

ritrae pure una serie di fanciulle e adolescenti del tutto degne dei partner al maschile, fuggendo così il sospetto di essere ispirato da una troppo incalzante molla autobiografica e dimostrando invece di avere polmoni assai robusti. Tre sono i capolavori in ordine successivo – non tanto sul piano cronologico di stesura quanto su quello tematico della crescita in età delle rispettive protagoniste – nei quali il grande narratore inglese conferma questa larga disponibilità a trovare il suo materiale privilegiato pure in un universo di affetti al femminile. Secondo questa scala ascendente nell'età delle protagoniste, dovremo occuparci in primo luogo della fragile, debole, ma tanto intensa Nelly, che è la fatina della triste *Bottega dell'antiquario* (come suona il titolo del romanzo) in cui le è accanto la figura ugualmente triste e sventurata del nonno. Tra i due c'è quel vincolo di affetto quasi asfissiante che, nelle pagine di Hugo, abbiamo visto presiedere ai rapporti tra Valjean e Cosette, in questo caso però con una inversione dei ruoli: là era l'uomo adulto, fatto rude da una dolorosa vita di galeotto, a occuparsi dell'indifesa fanciulla; qui viceversa è Nelly che deve farsi carico dell'avo, intanto perché costui è di età avanzata e dunque debole, ma soprattutto perché è invasato da una di quelle monomanie spinte all'eccesso da cui abbiamo già visto essere colpite talune creature balzacchiane: Grandet nell'avarizia, Goriot nell'attaccamento cieco alle figlie. Come si vede, e come abbiamo dichiarato nella formula di presentazione globale, Dickens continua a lavorare di sponda tra i due dirimpettai francesi con cui è pienamente in grado di competere. Il nonno di Nelly è schiacciato, avvilito da un'estrema passione del gioco per cui nottetempo abbandona la pur diletta nipotina e corre ovunque ci siano tavoli di fortuna, bische più o meno clandestine, mettendovi a repentaglio i magri proventi che gli vengono proprio dalla bottega di antiquario che dà il titolo al romanzo. Uno degli episodi più tragici di questa storia – che le impediscono di essere favola e anzi la immergono in una nera palude – si ha quando, ormai lontano dal tranquillo rifugio del negozio e già ramingo per le strade del mondo, egli si leva in segreto da un misero giaciglio occasionale e va a derubare, con mani tremanti, un ultimo tesoretto che la nipotina previdente ha cucito nella gonna, per correre subito a bruciarlo nel vizio incontenibile. Qui insomma

è Cosette che tenta invano di proteggere il suo Valjean. E c'è attorno a loro un cattivo assoluto, Quilp, anch'egli da confrontare con esseri ugualmente dabolici reperibili nelle pagine hughiane: a riscattare questa figura altrimenti insopportabile Dickens ci mette tuttavia la solita sua felice capacità caricaturale, facendone un nanetto velenoso, sprizzante cattiveria in ogni suo atto. Il malvagio Quilp, per coprire i debiti di gioco dello sciagurato anziano, gli strappa via ogni lembo di proprietà, e così la bottega di antiquariato passa interamente nelle sue mani. Di conseguenza la strana coppia, malamente assortita ma cementata da un affetto sovrumano, decide di andare raminga per il vasto mondo, accettando un destino di picari. Ma mentre i deliziosi picari delle avventure inglesi del Settecento sono baldi giovani confidenti nelle loro forze, in questo caso la coppia che si dà al vagabondaggio rappresenta tutte le possibili debolezze e fragilità della vecchiaia alleata in un assurdo patto all'infanzia. Inoltre va aggiunto che il picarismo settecentesco percorre le tappe di un canovaccio a maglie larghe: le varie stazioni sono descritte in modi rapidi e spesso convenzionali, mentre qui i due trepidi testimoni nel loro peregrinare sono in grado di svolgere ricognizioni molto attente, seppure condotte con occhi stupiti, attraverso quartieri urbani ed extraurbani, investiti e deturpati dalle ingiurie di una rivoluzione industriale ormai divampante. Scorgiamo dunque attraverso gli occhi sbarrati dei due poveri ambulanti orridi spettacoli di quartieri popolari alla periferia di Londra, di *terrains vagues* in cui la metropoli cede alla campagna. La fragile coppia si inoltra allo sbando negli spazi inaccoglienti di città e campagne, vivendo di fortuna, di piccoli espedienti, mentre frattanto parte la "squadra dei soccorsi", costituita da un baldo adolescente, Kit Nubbles, che potrebbe essere equiparato, sempre per stare al confronto Dickens-Hugo, con l'"uomo che ride". Se il ragazzino inventato da Dickens avesse potuto raggiungere e portare in salvo la sua Nelly, i due assieme avrebbero potuto proseguire il loro pellegrinaggio dandosi a prestazioni occasionali, felici e contenti di essere uniti. Ma purtroppo l'inseguimento del bravo adolescente sarà reso vano, così come pure quello in cui si lancia la solita presenza positiva, equanime e portatrice di tutte le ragioni della lealtà e della giustizia che sempre compare nei

romanzi dickensiani, quel certo erede del signor Pickwick – come lui magnanimo e prudente – che puntualmente si presenta nelle varie situazioni difficili. In questo caso si tratta della figura enigmatica dello Scapolo, che sapremo poi essere un fratello del nonno sciagurato, il quale se n’era andato nel solito esilio d’oltremare da cui però era rientrato fortificato nell’animo e nel portafoglio, e ben disposto a proteggere i pochi congiunti rimastigli. La coppia fugge inseguita da fantasmi e da paure: il nonno sempre tormentato dal vizio assurdo e disumano che lo affligge, la nipotina partecipe, pronta a perdonare, e a difendere l’avo da ogni rischio possibile. Ma il contatore delle energie scorre implacabile e la bambina chiede troppo al suo misero fisico: troppi digiuni, troppe notti trascorse in giacigli assai poco accoglienti. D’altronde gli inseguitori probi e ben intenzionati incontrano sul loro cammino tanti inciampi messi loro tra i piedi dalla “squadra” dei cattivi sempre in agguato, condotti dal diabolico Quilp. Ma poi giungerà per lui l’ora della punizione: il narratore, arbitro di queste vicende e assiso su un trono appena inferiore a quello di Dio, condannerà Quilp a una miserabile fine, facendolo annegare. Quilp tenterà invano di salvarsi, ma la sua punizione sarà implacabile come lo era stata quella inflitta al truce Sikes. Il triste risultato è però che lo Scapolo e Kit giungono tardi al ritrovamento dei fuggitivi: il corpicino di Nelly giace spento sul letto del dolore e accanto a lei c’è il nonno che la veglia, disperato e impazzito per il dolore di quella perdita di cui si sente per gran parte colpevole. In questo caso Dickens non ha concesso che le trame del *romance* intervenissero a salvare la sua creatura: il braccio del destino e la forza delle cose hanno seguito fino in fondo il loro corso.

Non così avviene per le due successive sorelle di pene e dolore di Nelly, le quali al contrario saranno salvate e avviate a un confortevole *happy end* da propizi meccanismi del romanzesco. D’altronde queste eroine risulteranno del tutto meritevoli di godere di un finale benevolo e assolutorio. A dire il vero, se veniamo a Florence, di lei non c’è traccia nel titolo della superba cattedrale di cui pure risulterà essere la principale officiante, dato che al contrario il romanzo è iscritto al nome di *Dombey e figlio*, com’è giusto dal momento che si tratta proprio di un monumento eretto a una monomania, in

tutto degna dei precedenti balzacchiani. In ciò troviamo una conferma in più di questa abile attitudine di Dickens a pescare nei due forni di Hugo e di Balzac mirando a effettuarne una mirabile fusione. Paul Dombey senior è l'assoluto – sublime per estremismo e per cocciutaggine – rappresentante dell'affarismo eretto a pratica di vita, a fine ultimo. Si incarna in lui il capitano d'azienda, l'alto borghese trionfante, pronto a fare strame dei deboli e sottoposti incontrati sul proprio cammino. Solo Balzac ci aveva dato dei campioni di tal fatta, alla maggior gloria del capitalismo borghese divenuto vetta suprema nella scala dei valori sociali. Questa smodata pulsione per il possesso, attestata ai massimi livelli da Dombey padre, implica un effetto connesso: il culto della discendenza al maschile. Il sistema del maggiorasco, che già aveva dominato ai tempi del feudalesimo, sopravvive nel passaggio ai ruoli del capitalismo borghese, anche se in questo caso la presenza del primogenito maschio è richiesta per trasmettergli non più terre e armi, bensì aziende e titoli di borsa. Questo Napoleone nel settore degli affari (parente stretto del balzacchiano Nucingen) brama l'eredità maschio, mentre disprezza la figlia femmina, Florence, che uno scherzo di natura gli ha dato. E così Florence languisce dimenticata in un cantuccio appartato dividendo una grama sorte con la servitù, lontana dagli occhi del padre verso cui, malgrado tutto, rivolge un affetto della stessa portata di quello che Nelly rivolge al nonno; con la differenza che là l'amore era prontamente ricambiato, mentre qui il destinatario non se ne cura e lo riceve con mal celata sopportazione e distrazione. Finalmente l'eredità maschio nasce, ma fin dai primi vagiti mostra di non voler stare al gioco: non si sente inserito nella razza padrona, anzi, decide di rimediare al male che il genitore dissemina attorno a sé con l'intento di favorire fino all'eccesso la sua prediletta creatura. Il figlio dunque, almeno a livello inconscio, si vorrà debole nel fisico, così da costituire una delusione continua per il genitore che lo vorrebbe sano, arrembante, pronto a sfoderare gli artigli. Dombey junior, invece, si recide metaforicamente le unghie, posseduto da uno spirito evangelico che semmai lo induce a porgere al prossimo – e soprattutto agli umiliati e offesi dalle aggressioni paterne – l'altra guancia per ristabilire un equilibrio dei valori. Ma soprattutto Paul junior viene meno ai precetti paterni in quanto

ama di tenero amore la sorella maggiore Florence, da lei riamato. In sostanza, il figlio tanto desiderato si fa strumento di una punizione nei confronti della durezza di cuore del genitore, ben intuendo che il modo più efficace per vendicarsi di lui è proprio quello di farsi ostia sacrificale, di morire in un santo stato di innocenza infantile. Fin qui era giunto anche Balzac, che ci aveva raccontato i dolori di una giovane, ospite della pensione Vauquer, dimenticata da un genitore anche lui tutto preso dalla discendenza al maschile; quando però il provvido malandrino Vautrin aveva eliminato quell'ostacolo, il padre si era adattato alla sorte accettando di riammettere nei suoi affetti la figlia ingiustamente discriminata. Dombey è di ben altra tenuta: rifiuta sdegnoso di accettare il compenso affettivo che Florence sarebbe ben lieta di votargli per riempire il vuoto aperto dalla scomparsa del fratellino. Fortuna vuole, però, che Florence, a differenza di Nelly, sia ben altrimenti solida e resistente, come una pianta che si piega alla bufera ma non si spezza, ed è abituata a trovare altrove dei congrui compensi, magari adottando la stessa politica del fratellino e cioè prestando sollecita attenzione ai membri delle classi inferiori. Anche qui c'è un Kit, nella persona di Walter Gay, cresciuto in un piccolo paradiso terrestre che sarebbe la bottega di articoli marini tenuta da una sorta di patrigno, Solomon Gills. L'autore non manca mai di offrire ai suoi eroi, quando si vogliano riposare per un momento dai conflitti dello *struggle for life*, qualche delizioso cantuccio di pace ai margini delle turbolenze urbane. Per David Copperfield si era trattato del villaggio di pescatori posto a Yarmouth, qui appunto è la bottega incantata di mastro Gills. Ma le trame oscure del male giungono a colpire anche quei lidi sereni e protetti. Abbiamo visto che Yarmouth si era mutata nel teatro del più crudo misfatto perpetrato nel *Copperfield*, la seduzione a opera del nobile viziato e perverso ai danni di un giglio della valle, di un fiore del fango, Emily. Qui le cose procedono più prosaicamente: un collaboratore del grande Dombey, subodorando il rischio che Florence compia un provvido matrimonio con quell'avvenente giovane, lo fa spedire in qualche lontana succursale dell'azienda, addirittura nelle Barbados. Le terre d'oltreoceano continuano a funzionare come lontane riserve dove i protagonisti vanno a sostare per qualche tempo come pugili allontanati dal ring per una pausa,

prima di rientrarvi con forze rinnovate. Intanto, alla corte del Napoleone del capitalismo, i dignitari si affannano per procurargli una giusta fattrice che sia in grado di sfornare finalmente l'agognato maschio erede del titolo. Per stare alla similitudine napoleonica, non c'è bisogno di allontanare una Josephine Beauharnais, dato che Dombey è felicemente vedovo: basterà andare a trovare una sorta di Maria Luisa esitante e perplessa nella persona di Edith, una giovane di buona famiglia, cresciuta da una madre esigente e intrigante, Cleopatra, nel rispetto di tutte le buone regole proprio per farne un ottimo prodotto da gettare nel letto di qualche facoltoso partito. Edith da un lato freme per il suo orgoglio ferito e per il fatto di essere trattata come un mero corpo offerto a prestazioni sessuali e procreative. Dall'altro lato, però, accetta tale ruolo, pur sempre ostentando freddezza e, in definitiva, avendo pietà per la figlia allontanata dall'affetto paterno, Florence. Tra le due si firma un patto di mutuo appoggio per resistere alle crudeltà e durezza del marito e padre. Del resto, in questo caso il narratore onnipotente ha deciso che le trame del romanzesco siano favorevoli a Florence e non manchino di assisterla e gratificarla: tanto è vero che il baldo cavaliere Walter, suo promesso, nonostante circoli la notizia di un naufragio di cui sarebbe rimasto vittima, ricompare in scena, pronto a riprendere il suo posto accanto alla fanciulla, anche lei in definitiva forte e intraprendente pur sotto l'apparente timidezza. Ci sarebbe da menzionare un cattivo, tale James Carker, quello stesso che ha allontanato Walter intravedendo in lui un possibile avversario. Questo falso aiutante è un astuto orditore d'inganni e di sinistri intrighi, volti a destabilizzare il capo, a corroderlo alle radici e infine a causarne la caduta. Carker riesce nel suo intento: il grande magnate, possessore di un favoloso impero commerciale e finanziario, fa bancarotta e perde tutto, mentre la serpe da lui nutrita in seno, il vile aiutante, attenta perfino alle virtù di Edith come ultimo trofeo da sottrarre al padrone sconfitto. Ma c'è Florence a propiziare una felice conclusione della vicenda, ben assistita dall'ugualmente generoso e forte Walter: finalmente Dombey, caduto nella polvere, umiliato negli affari e deluso nelle vicende sentimentali, sarà costretto ad accettare l'amore della figlia, confessando i passati torti.

Florence Dombey rinasce in Amy Dorrit. Il romanzo che reca nel titolo il suo cognome accompagnato da un diminutivo, *La piccola Dorrit*, è una delle più superbe cattedrali tra le molte erette da Dickens. Amy è piccola non tanto di età – visto che è già ventenne e quindi più matura rispetto alle “sorelline” Nelly e Florence – quanto per la minuzia del fisico fragile, delicato e verginale. Il fulcro della vicenda è un sordido palazzotto nei meandri londinesi popolati da una borghesia solida ma intristita nella routine e nella negazione di ogni slancio vitale e affettivo. Lo domina la signora Clennam, semiparalizzata e immobile in una sedia. Questa amministra sordidi affari, validamente assistita da un servo promosso al rango di socio, complice e portatore di segreti in comune, Jeremiah Flintwinch: i due all'unisono maltrattano la moglie di lui Affery, cui non è stato dato di innalzarsi al pari del coniuge, ma che anzi è rimasta relegata al rango di umile serva che deve tutto sopportare tacendo, anche se quella casa le sembra *haunted*, frequentata da fantasmi, tanto da indurla ad avvoltolarsi il capo nel grembiule per non vedere e non sentire. In qualche stanza remota compare nelle ore diurne appunto la protagonista Amy, leggera e trasparente proprio come se fosse un fantasma. In quella cupa dimora ritorna il figlio della padrona di casa e coerede, Arthur, che sarà il provvido sostenitore delle cause nobili – il Pickwick della situazione – con la differenza però di avere un'età ancora adatta al matrimonio e sarà così esentato dal sottoscrivere quella sorta di voto di castità cui sono costretti, in buona misura per scelta volontaria, gli altri protettori già apparsi nelle precedenti vicende, da Pickwick a Brownlow allo Scapolo. Il lettore intuisce che appunto Alfred e Amy, al termine di una lunga serie di peripezie, potranno finalmente unirsi. Il giovane erede si incuriosisce subito per la sorte di quella timida fanciulla costretta a umili lavori di cucito, e la pedina per sapere da dove viene. Gli si apre così un universo incredibile, il regno della prigionia per debiti sito in Marshalsea, un po' diverso dalla Fleet in cui Pickwick stesso aveva voluto finire per cocciutaggine. La prigionia per debiti è l'unico vero inferno concepibile in regime di capitalismo borghese, che porta a considerare i reati contro l'onesta condotta negli affari come suscettibili delle condanne più dure: chi non paga i debiti commette il più grave tra i

peccati mortali, ed è giusto che venga segregato dai suoi simili. D'altra parte si tratta di un reato che macchia più nel morale che nel fisico e pertanto è comprensibile che quel genere di prigione non sia particolarmente costrittivo. In fondo essa si dà come un universo parallelo: contano solo le mura e le cancellate che segregano i colpevoli, ma al suo interno si riproducono le stesse leggi che regnano di fuori. Chi ha soldi non se la passa male e può affittare stanze decorose, procurarsi cibi e bevande, mentre chi è in bolletta nera affonda via via nei gironi più tetri. Una forma di alleggerimento della pena sta nel fatto che gli imprigionati possono ricevere liberamente visite nelle ore diurne, purché questi visitatori, a un dato segnale, abbandonino l'area proibita; altrimenti, le cancellate si chiudono inesorabilmente ed essi sono costretti a passare la notte in stato di detenzione. Il controllo teso a impedire che chi è segregato non possa evadere avviene in modi *soft*, principalmente a vista: i carcerieri si allenano a imparare a memoria le fisionomie di chi deve rimanere recluso. Ma non è tutto: in quel controregno si riformano le gerarchie di comando che reggono anche il nostro mondo esterno. Per esempio, i condannati eleggono un padre putativo, un monarca di quel regno paradossale e abnorme. Arthur scopre che il padre di Dorrit è il signore assoluto di quella plaga, nominato a tale carica sia per la lunga durata del suo imprigionamento – congrua all'entità esorbitante del debito che non ha saldato – sia perché ha cultura e nobiltà di portamento: in una parola ha il *physique du rôle* conveniente per recitare quella parte e lo fa in modo superbo, dando luogo a una delle più belle creazioni dickensiane, simile all'hughiano dominatore della corte dei miracoli. La sola differenza è che quest'ultima plaga viene da fosche scene medievali, mentre la corte dei miracoli sita in Marshalsea risulta convenientemente tradotta secondo i moduli dell'universo borghese, dal momento che è popolata di tutti i colpevoli di reati contro la sacra proprietà. Ancora una volta troviamo fusi qui elementi balzacchiani e hughiani, Balzac ancora una volta sapientemente fuso con Hugo. E non si dimentichi che in ambito francese qualche efficace perlustrazione in quelle morte plaghe l'aveva già condotta Lesage, cui va aggiunto l'inevitabile e onnipresente Defoe.

A partire dalla triste scoperta Arthur insegue il magnanimo

scopo di liberare il padre della piccola Dorrit da quella condanna quasi a vita, in modo che egli sia libero da quelle sbarre chiuse su di lui e sulla moglie al momento stesso della nascita della fanciulla. Questa appare come un fiore macilento, scolorito e appassito: nata in prigionia, viene chiamata con affetto, dal popolo dei detenuti, la figlia di Marshalsea. Naturalmente, l'azione generosa di Arthur è mossa dall'amore che egli nutre per Amy, e dopo vari intrighi egli riesce nel suo intento. Le leggi della roba conoscono certi strani colpi a sorpresa derivanti da volontà testamentarie, da eredità vincolate a criteri di sangue, a prescindere dall'abilità dei combattenti per il successo negli affari: cosicché può succedere che creature del tutto inette e con le mani bucate, com'è appunto William Dorrit, risultino a un tratto beneficate dall'arrivo di fortune enormi, lasciate da qualche lontano parente e accresciutesi negli anni per interessi maturati. William, così, esce dalla gabbia, ritenendo che quel colpo di fortuna non risponda affatto a un gioco del caso, ma sia il giusto riconoscimento di suoi imprescindibili meriti, in realtà inesistenti. In lui si sostituisce al maestoso e risibile re dei debitori una sorta di Dombey improvvisato, ugualmente atteggiato a una pomposa *grandeur* che si affretta a comunicare anche ai figli Edward e Fanny, maggiori di Amy, mentre lei, pur essendo la preferita del genitore, non si presta affatto alla magnificenza impostale dal padre. Subodora invece che questa potrebbe essere di breve durata e soprattutto non vuole tradire il partito dei poveri e dei non abbienti, cui era appartenuta fino a quel momento. Amy, insomma, prende su di sé l'eredità di Florence, si comporta come lei, col vantaggio che il padre non le fa mancare un caldo affetto, anche se è contrariato dal suo rifiuto di adeguarsi ai nuovi fasti. Del resto, i timori di Amy non tardano ad avverarsi: il padre, i fratelli Edward e Fanny e lo stesso Arthur affidano i loro beni a un grande banchiere, Merdle, un altro dirimpettaio del Nucingen balzacchiano fatto della stessa pasta di Dombey. Come ogni essere umano anche costui risulta soggetto ai fallimenti e alle leggi implacabili dell'etica borghese: a un tratto infatti si trova ridotto alla bancarotta e si infligge un suicidio spettacolare, recidendosi la carotide in un bagno pubblico. Tutti sono rovinati e il gioco dell'oca torna alla casella di partenza, lo stesso Arthur finisce a

sua volta a Marshalsea. Ma il romanzesco vigila, come benevolo *deus ex machina*: ancora una volta l'autore onnipotente decide di farlo intervenire a vantaggio delle sue creature, per lo meno di quelle oneste e illibate che lo meritano. Ritorniamo alla casa dei misteri in cui è nato Arthur e da cui è fuggito, per rientrarvi poi *obtorto collo*, poiché vi avverte presenze malefiche. Quel luogo infatti diviene la centrale di raccordo e di svelamento di mille misteri: apprenderemo che la signora Clennam non è la madre naturale di Arthur, in quanto il padre di lui si era buttato in altre braccia, concependo il figlio in un amore illegale, prima di scomparire, da figura scialba qual era. E la vedova legittima aveva perseguito la madre naturale riuscendo a portarle via il pargolo. Non è tutto: c'era di mezzo il solito testamento suscettibile di mutare le carte in tavola; questo era stato redatto proprio a favore della povera madre naturale e prevedeva che una grande somma di denaro andasse a una sua figlia o nipote. Ebbene, questa nipote fortunatamente designata come ultimo soggetto chiamato a fruire delle somme era proprio la piccola Dorrit. La finta madre di Arthur lo aveva sempre saputo e per questo teneva presso di sé, sotto controllo, l'esile e timida fanciulla. Quando queste oscure trame vengono alla luce, il luogo dove si sono compiute tante nequizie non ha più ragione di sopravvivere e infatti un incendio lo distrugge selvaggiamente, come esplode lo stadio di un missile che abbia proiettato alto in cielo il tratto successivo e finale. Sopra il solito orizzonte di macerie, di fatti e di misfatti, Arthur e Amy possono celebrare infine la loro unione, se non nel gaudio, almeno nel conforto di aver sempre ben operato e di aver sopportato con cristiana rassegnazione i dolori e le persecuzioni, quasi come i manzoniani Renzo e Lucia.

Il protagonismo al femminile resta dominante anche in due altri superbi romanzi dickensiani, anche se ricchi di numerose componenti che ne aumentano la polivalenza. *Tempi difficili*, a tutta prima, potrebbe essere recepito come un'opera di insolita insistenza ideologica, dove si confrontano due partiti opposti: da una parte i dritti, gli abili, quelli che sanno fare bene i loro affari; dall'altra gli inetti, i deboli, i soccombenti, che sono tali forse perché hanno troppe remore a farsi avanti coi gomiti e si lasciano intimorire da certe regole comuni del ben operare,

oltre a essere rispettosi di una certa lealtà e amicizia verso il prossimo. A dominare il primo fronte c'è Josiah Bounderby, orgoglioso di essersi fatto da sé al punto da abbassare le sue origini più di quanto non lo siano state davvero e da fornire della sua infanzia e adolescenza un'immagine quasi caricaturale, di meschino fanciullo abbandonato dai genitori e lasciato a crescere nella fame e negli stenti. Questa esperienza lo avrebbe vaccinato contro i guai dell'esistenza facendogli crescere il pelo sullo stomaco fino a renderlo insensibile a ogni senso di umanità. Accanto a lui c'è la figura di un maestro di scuola, Thomas Gradgrind, che accetta quella medesima legge e ne fa la base per la sua didattica, pretendendo di imporla a tutti, a cominciare dai suoi stessi figli, educati in nome di quegli ideali di lotta continua e di sopraffazione a tutela dei propri interessi. A fare da cavia sul fronte di questa pedagogia implacabile verso le tenerezze di cuore è prima di tutto una pur amata figliola di questo disumano insegnante, Louise, spinta attraverso pressioni addirittura di tipo subliminale ad apprezzare i modi bruschi e sprezzanti del *self made man*, Bounderby, nonostante l'evidente grossolanità con cui costui si presenta, facendosene un vanto compiaciuto e ostentato. Si profila insomma un matrimonio di pura convenienza, cui la fanciulla è costretta a sottostare per obbedienza al ferreo regime impostole dalla predicazione paterna. Ma dal mondo dei deboli, dei dostoevskijani umiliati e offesi, sopraggiunge una povera fanciulla cresciuta nella miseria, che è figlia di un saltimbanco del circo ormai logoro e stanco negli anni tanto da decidere di allontanarsi e di lasciare la compagnia con cui si esibisce, prevedendo un inevitabile licenziamento per scarso rendimento da parte del proprietario. Una brutta sera il genitore malcapitato scompare nel nulla abbandonando la figlia, non per cattiveria, bensì per la consapevolezza di non poterla mantenere in alcun modo e dunque preferendo affidarla alla provvidenza. Del resto, questa povera ragazza era già abituata al peggio: sui banchi di scuola spiccava per la sua ottusità, tanto che l'implacabile maestro Gradgrind era solito additarla come tipico esempio di una figlia del popolo negata all'intelligenza e all'istruzione, di conseguenza impossibilitata a farsi strada nella vita. Eppure, la famiglia del duro precettore, malgrado le apparenze, è capace di un gesto umanitario nei

confronti della diseredata accogliendola tra le proprie mura di casa. Col tempo, quella creatura così modesta in partenza va invece sviluppando ottime doti e riesce di conforto alla famiglia che l'ha adottata, interviene efficacemente a porre rimedio ad alcuni guai, quale per esempio la cattiva riuscita del matrimonio imposto con la forza. Era chiaro infatti già in partenza che la sensibile Louise non poteva reggere il carico del brutale consorte che la cecità del padre le aveva appioppato. Ben presto la giovane si vede ripudiata dal trionfo e oltracotante dominatore della scena. E proprio a questo proposito la miserabile fanciulla generosamente accolta è in grado di far valere i suoi buoni uffici. In genere, questa adorabile giovane – quasi una santa – riesce a mediare tra la razza padrona, che pure l'ha accolta nel suo seno, e la schiera dei deboli e dei vinti, tra le cui file si erge anche la figura di un operaio vendicatore, una sorta di predicatore della rivolta sociale. La possibilità che la cattiva sorte del proletariato venga difesa con le unghie, con lo strumento dell'ideologia e ancor più degli scontri sociali, della rivolta se non della rivoluzione, non trova sviluppo nel mondo di Dickens, anche se è proprio questo il romanzo che sembra andare più vicino all'intento di toccare questa problematica. Dickens si ferma alla sostanza etica o, se si vuole, psicologica del conflitto. Da un lato vi è la classe dei duri, di quelli che si credono depositari del dono del *savoir faire*, in barba a tutti i sentimenti di una calda e disponibile umanità; dall'altro, il fronte di coloro che, forse perché privi di beni di fortuna, si abbarbicano agli impulsi dettati da un nobile e generoso spirito umanitario, avendo il conforto di constatare che anche nella classe alta ci sono anime belle e leali disposte a condividere quegli stessi valori e dunque a rivoltarsi contro i loro stessi compagni di fortuna. Il conflitto sociale, benché delineato e tratteggiato a tinte fosche, nei romanzi dickensiani resta sullo sfondo. Per il momento, ai torti e alle colpe si cerca di rimediare soltanto ricorrendo a una calorosa e caritatevole umanità, incapace di rigidi teoremi. Contro il fronte dei "dritti", si erge quello in apparenza debole, ma capace di sorprendenti recuperi, dei buoni e puri di cuore, che in realtà non si trovano da una parte sola della barricata: questo il succo di quanto ci viene presentato in *Tempi difficili*.

Il protagonismo femminile risulta addirittura doppio ne *La*

casa desolata che certo, tra le varie cattedrali gotiche erette dal talento dickensiano, risulta essere una delle più gremite di guglie, pinnacoli, contrafforti e cappelle laterali. Al centro c'è un rapporto madre-figlia tenerissimo, per quanto impedito dalla crudeltà della vita. In *Oliver Twist*, era la morte precoce della madre a lasciare indifeso il rampollo. Anche qui la partenza sembrerebbe analoga: domina in primo piano una dolce e sempre disponibile Esther, che si crede orfana, affidata alla generosità di un lontano parente, Tulkinghorn, che a sua volta risponde nel modo più pieno alla categoria dei benefattori, degli altruisti, dei Fra' Cristoforo posti nell'universo del narratore inglese, di coloro insomma che, come catalizzatori, intervengono per rendere meno belluino e catastrofico l'andamento della vita di tutti. Scopriremo invece che siamo in presenza di una commedia degli errori: la madre, tuffatasi in una *mésalliance* con un giovanotto poi scomparso e abbandonata incinta, ha sempre creduto che la figliuola fosse morta nel parto, considerandosi libera di imboccare una strada di alto prestigio e giungendo a farsi sposare da un baronetto di grande prosapia e ricchezza, il Leicester. Al suo fianco, la madre inconsapevole diviene una gran dama della migliore società, pietra di paragone dell'aristocrazia, di città e di contado. I due capi della storia si presentano insomma posti a distanze abissali l'uno dall'altra: di qua l'orfanelle che va avanti per la carità di lontani parenti, di là l'impeccabile lady, al colmo degli onori, chiusa in una corazza di insuperabile perbenismo. A dire il vero, il motivo ufficiale su cui è costruito questo romanzo è da mettere nel conto del Dickens fine umorista, sempre pronto a farsi beffe degli strumenti su cui si fonda il sistema dei "dritti", in questo caso niente meno che il codice civile; infatti le pagine dell'opera sono percorse dalla trama inestricabile di un interminabile processo, registrato agli atti sotto la sigla di "Jarndyce vs. Jarndyce", oscura vicenda di legati testamentari che i vari eredi si disputano in uno scontro senza fine. L'abilità diabolica del narratore fa sì che l'avidio lettore non sia mai informato circa l'effettiva natura del garbuglio giuridico ed esso si dipana interminabile, trasversale, pronto a fare le sue vittime, tra cui un cugino che la protagonista Esther si trova al fianco. Inutile dire che le spire e i tentacoli di questo infinito processo forniranno a Kafka un

eccellente esempio da riprendere in proprio.

Ma l'abilità del narratore sta proprio nel decentrare i vari nuclei della vicenda, facendoli apparire come tra loro del tutto discrepanti, senza vie di comunicazione. Che ci fa, per esempio, la miserabile esistenza di un tale, non per nulla soprannominato Nemo, che intristisce in una sordida stanza d'affitto, vittima dello sconforto, dell'abbandono, della droga, fino a por fine ai suoi giorni così cupi? Poco alla volta, le tessere in apparenza divaricate del mirabile mosaico si incastrano: si apprenderà che quell'esistenza derelitta in realtà era stato il grande amore della gran dama, e che da quell'unione era nata la tenera Esther. In fondo, il romanzo è anche la storia del riavvicinamento dei fili di una vicenda in partenza così diramata. La nobile dama, poco alla volta, scopre che la figlia è sopravvissuta, sente pertanto il bisogno di riaccostarsi a lei, e di rendere un tardivo omaggio al primo amore, morto secondo modalità così derelitte, da cui, beninteso, ha tratto alimento l'altro grande profittatore di spunti dickensiani, Dostoevskij. Ma qual è, in definitiva, la colpa della madre infelice? Oggi sarebbe veniale, perdonabile, in quanto la relazione peccaminosa e indecorosa col capitano Hawdon, poi celatosi sotto il sinistro appellativo di Nemo, è stata intrattenuta da lei non *ex post*, dopo il solenne matrimonio col baronetto. Ma essa è colpevole per aver taciuto, e ancora prima per essersi comunque macchiata di una infrazione al comune senso del pudore vigente nell'austera società di quei tempi. Il marito, Sir Leicester, davvero affezionato alla giovane e avvenente consorte, le perdonerebbe ogni trascorso, ma la fiera e ferrea coscienza della donna non le permette di venire a patti, lei deve espiare, anche perché ha incontrato sulla sua strada un vile ricattatore che minaccia di rivelare al coniuge, e più ancora al bel mondo da lei dominato, quell'indebito e sconvolgente passato. Ecco così che la nostra protagonista inizia uno dei più alti e tragici e incalzanti "viaggi al termine della notte" che siano mai stati concepiti dalla narrativa di ogni età. Essa abbandona il castello dei suoi successi mondani, si spoglia degli abiti, delle pompe, degli agi di cui fin lì ha copiosamente goduto, e intraprende una lunga marcia nel buio, nella notte, in un inverno gelido con precipitazioni nevose, in un pellegrinaggio che la conduce sui

luoghi del lontano primo amore. La figlia comprende il dramma, la volontà di espiazione, spinta ormai fino al suicidio, e cerca disperatamente di intercettare il folle volo della madre, assistita da un bravo poliziotto, quasi l'esatta controparte del Javert hughiano, un tale Bucket pronto a mettere la sua abilità di tenace segugio al servizio di nobili cause umanitarie. Dove rintracciare la meta della marcia inesorabile della donna? Evidentemente, nello squallido cimitero in cui l'amato della giovinezza felice ha trovato indegna, miserabile sepoltura, ma quasi per maggiore espiazione la dama giunge a quel passo estremo avendo indossato i panni di una umile comparsa. Gli inseguitori scorgono un cadavere nel freddo e nella neve, sperano per un momento che si tratti appunto di una persona estranea alla vicenda, ma avvicinandosi alla salma, e procedendo al riconoscimento, devono constatare con raccapriccio che si tratta proprio di lei. Il ciclo mortuario della peccaminosa relazione giovanile si è chiuso nel segno della negatività più assoluta. A Esther non resta che rituffarsi nel conforto di quella comune, modesta e tollerante umanità in cui la sorte l'ha posta fin dal primo momento. Perfino il dono naturale di una certa avvenenza le era stato deturpato dall'aver contratto il vaiolo, ma a seguito di un nobile impulso umanitario che l'aveva indotta a prestare le sue cure a un piccolo derelitto come lei, ancor più basso e vilipeso nella scala sociale.

7. 4. Eroi adulti e consapevoli

Ma naturalmente il protagonismo al maschile non manca certo di ritornare, in altre delle superbe cattedrali irte di guglie e pinnacoli che Dickens sa elevare con tanta sapienza e assiduità. Ritornano baldi giovani, tutti inizialmente più o meno nei panni di orfani, in attesa che qualche colpo di dadi di un provvido soccorso del romanzesco venga a sollevarli in più

respirabil aere. Il Pip posto al centro di *Grandi speranze* (forse meglio traducibile con *Grandi attese*) è orfano di entrambi i genitori, posto sotto tutela di una sorella maggiore, Georgiana, solida figura provata e inacidita dalla vita, che fa quello che può per allevare il ragazzo posto dal caso sotto la sua tutela, mal aiutata dal marito, Joe Gargery, che però appartiene alla felice schiera dei personaggi di estrazione popolare, umili ma pieni di spirito di sopportazione, leali nei confronti di chi come loro è chiamato a soffrire. È insomma un fratello in spirito della creatura meglio riuscita nella serie, il Sam Weller entrato pieno di buona volontà al servizio di Pickwick. Joe sarà il compagno di Pip, sempre solidale nelle ore della penuria e dei disagi, pieno di orgoglio nel vedere che il suo pupillo sale la scala sociale, mai colpito da morsi di gelosia. I ragazzi poveri come Pip si costruiscono un reame incontaminato dei sogni, un ambito di evasione, magari andando a riporli là dove gli adulti non penserebbero di andare a cercare. Pip per esempio frequenta una zona paludosa, in riva al mare, nei pressi del paesello in cui trascorre la sua grama esistenza, sottoposto all'aspra ferula di Georgiana, ma in quest'area protetta gli avviene di fare un incontro decisivo. Qualche colpo di cannone sparato da un bastimento al largo della costa avverte che sono scappati dei forzati, ed ecco che Pip se li trova tra i piedi, nell'angolo di paradiso dove persegue la sua personale evasione da un ordine sociale per lui non troppo confortevole. In questo luogo degradato, tra miasmi e insalubrità di clima, egli incontra il suo Valjean, o il suo Vautrin (volendo insistere sul pendolarismo dickensiano tra i due grandi capostipiti della narrativa moderna), nella persona di Provis, appunto l'evaso, il galeotto, tanto minaccioso in apparenza, ma anche tanto pronto alla risposta generosa, colpito dalla lealtà e dalla dedizione con cui quel ragazzino gli reca un po' di cibo, e gli strumenti necessari per liberarlo dai vincoli. Pip non sa che a quel modo, per forza di innocenza e di confidente apertura al senso dell'avventura, viene a sottoscrivere una specie di polizza di assicurazione, da cui riceverà frutti copiosi quanto imprevisi. Poi, l'apparizione favolosa emersa dalle brume della palude costiera se ne va per il suo tristo destino di evaso braccato dalla legge, e per qualche tempo non se ne sa più nulla. Intanto, agli occhi stupiti di Pip si para un altro paradiso

terrestre, questa volta di segno opposto, un eremo aristocratico, la villa dove dimorano membri della classe superiore. In particolare, quello è il regno di Miss Havisham, che viene a prendere il posto tenuto dalla zia Betsey nel caso di David Copperfield, ma certo bisogna scavare più a fondo, se proprio si vuole andare a trovare dei gradi di bontà, in quell'arcigna zitella intristita, e forse un tale fondo di remota bontà resta per sempre irraggiungibile, da parte degli scavi ansiosi tentati da Pip. Il fatto è che Miss Havisham si presenta chiusa a riccio nei pregiudizi nobiliari, e il giovane Pip può essere ammesso nelle sue stanze solo perché corre voce, nel borgo selvaggio, che, malgrado la sua provenienza dal popolo, quel ragazzino abbia una vivida intelligenza: forse riuscirà bene nella parte di un paggio di compagnia, per intrattenere la dama, ma sempre nell'assoluto rispetto di tutte le regole e veti e prescrizioni di cui essa si ammantava, per qualificare in qualche misura un'esistenza altrimenti vuota, rimasta bloccata al momento della morte di un fidanzato potenziale, per il quale è stata apprestata una macabra cappella funebre, con divieto per chiunque di accedervi. Accanto alla signora del luogo, a sostenerla nei pregiudizi, nelle assurde regole di vita, c'è una corte dei miracoli, cui va l'avida attenzione di Pip, che a quel modo ritiene di affacciarsi su una larga fetta di mondo, di penetrare, seppure in punta di piedi, in un universo superiore. Tra tutte le figure che fanno rispettosa ala alla signora, emerge Estella, giovane ragazza dalle oscure origini, ma senza dubbio nobiliari, tanta ne è l'eleganza di corpo e di tratti, così come oscuro è il ruolo che tiene in quella corte. Figlia adottiva nel cuore della Dama criptica e riservata? Prima fra le ancelle? Fatto sta che Estella diviene ben presto il simbolo dei valori superiori cui Pip aspira, nel suo giusto desiderio di ascesa sociale, e nello stesso tempo è pure l'amichetta del cuore, la creatura come lui ammessa a frequentare il paradiso terrestre, colei la cui presenza si diffonde nell'aria, nelle stanze segrete, facendo tutt'uno coi misteri che gravitano attorno a quel castello incantato. Da cui tuttavia Pip viene scacciato, e avviato a guadagnarsi la vita nella sofferenza, con una sorte molto simile a quella del buon cognato Joe, se non ci fosse il provvido colpo di fortuna, la mossa vincente in quella eterna partita a scacchi in cui Dickens tramuta i suoi romanzi. A un tratto, egli

viene a sapere che è stato emesso un generoso lascito a suo favore, tale da consentirgli di abbandonare il natio borgo selvaggio e di condurre studi che facciano di lui un vero gentiluomo, come era nei suoi voti iniziali. Per qualche momento Pip crede, assieme a noi attenti lettori, che quella improvvisa beneficenza venga dalla gran dama, che dunque si rivelerebbe non insensibile, come avevamo temuto, bensì generosa e provvidenziale, non dimentica di assistere in extremis il povero orfanello ammeso da ragazzino alla sua corte. Il cuore di Pip esulta, tanto più che ritiene che nel pacchetto della generosa sovvenzione sia aggiunta pure la mano di Estella, per un felice coronamento degli affetti adolescenziali nutriti in quella villa, apparsa così ostica e amara, in passato, ma a un tratto illuminata da una inattesa luce retrospettiva. Non è affatto così, quel generoso aiuto viene dal Vautrin in azione nel romanzo dickensiano, dall'evaso Provis, che frattanto ha fatto fortuna per vie traverse, e giunto in possesso di un consistente peculio, non dimentica il generoso aiuto ricevuto dal ragazzino, con puro slancio, senza sperare in alcuna partita di ritorno. A dire il vero, l'orgoglio del nostro protagonista soffre alquanto nell'apprendere che il benessere piovutogli addosso proviene così dal basso, da un autentico miserabile, per dirla nella terminologia hughiana. Addio sogni di gloria, le grandi attese di un futuro luminoso risultano davvero deluse, infrante. Tuttavia Pip è di buona pasta, e non manca di tributare all'evaso pentito un giusto tributo di gratitudine e perfino di affetto, aiutandolo per esempio, in situazione totalmente mutata rispetto all'incontro dell'infanzia, a tentare l'ennesima fuga per salvarsi dall'eterna minaccia di arresto e di nuova deportazione. Ma per quanto avviato sulla via di divenire un gentiluomo compito e ben inserito nella Londra degli affari, Pip mantiene nel cuore il natio borgo selvaggio, non può certo dimenticare la devota amicizia sempre ricevuta da Joe, né la rude assistenza sororale, sentendosi così tenuto a pagare un corretto tributo di dolore e di commiserazione quando Georgiana fa una fine atroce, vittima di un brutto locale. Infine, c'è la ricerca del tempo perduto, il ritorno al castello fatato caro alle prime e indimenticabili impressioni adolescenziali, a inseguirvi il fantasma sempre sfuggente di Estella. Da abile giocatore a scacchi, l'autore pone

sempre più in là il raggiungimento dell'ambito traguardo, lungo è il labirinto che Pip deve percorrere per coronare il prevedibile legame con la fanciulla apparsagli come una divinità, nel lontano passato, e dunque un affrettato *happy end* sarebbe come un cortocircuito che verrebbe a bruciare qualche tratto delle sapienti peripezie con cui Dickens inanella e contorce i percorsi dei suoi eroi. Ma alla fine si intravede la luce, dopo tante ambagi, smarrimenti e passi falsi i due si incontrano, non si sa se davvero in questo mondo o non invece in una dimensione sospesa e irreale, l'unica che forse consente il realizzarsi delle grandi attese, enunciate nel titolo ma sempre deluse o rimandate a qualche scadenza ulteriore.

Infine, un altro poderoso orfano che pure lui chiede di avere una sua propria cattedrale può essere rintracciato nel *Nostro amico comune* protagonista dell'omonimo romanzo-fiume. In questo caso si tratta di un orfano molto sui generis, in quanto John Harmon si è temprato in un lungo esilio nei tipici territori *out of bounds* che, negli annali della narrativa moderna, sono dati dai luoghi coloniali, dove si fanno rapide fortune, ma si avverte anche l'impulso a rientrare presso i nostri vecchi parapetti, non appena possibile. Orfano di genitori, il nostro Harmon da piccolo aveva potuto contare su un nonno, a dire il vero duro e spietato, capace di fare il vuoto attorno a sé, anche lui immedesimato nel ruolo di grande accumulatore di beni di fortuna. Ma infine, in punto di morte, tutto questo ben di Dio bisognava pur lasciarlo a qualche consanguineo, e scatta così ancora una volta l'enorme *deus ex machina* che in regime di narrativa moderna riguarda le pratiche testamentarie, quei colpi di dadi che non rispettano le regole dello *struggle for life*, ma che cadono come tegole benefiche sul capo di contendenti che nulla hanno fatto per meritarsele, che anzi, senza quegli aiuti fortuiti, sarebbero destinati a soccombere. Questo nonno crudele ha legato il suo patrimonio al nipote lontano, purché questi ritorni e sposi una fanciulla predestinata, Bella Wilfer. Ecco perché il nostro Morand ci si presenta sulla via del ritorno, quasi che il kafkiano Karl Rossmann di *America* fosse stato graziato dai genitori e dallo zio, e gli si consentisse un rientro in patria, per quanto gravemente condizionato. Ma poi le cronache, che si erano avidamente impadronite, come succederebbe ai nostri giorni, di quella circostanza di

un'eredità enorme quanto strampalata nei suoi termini, si erano affrettate a riferire che di quel baldo giovane sulla via del ritorno si erano smarrite le tracce. Il romanzo si apre portandoci in un luogo forte di una sua incalzante e tangibile presenza, capace di esercitare un mirabile impatto sensoriale. Se i romanzi hughiani della maturità si affacciano sul mare del Nord e bordeggiano tra le isole bretoni, tanta parte delle vicende dickensiane affonda nei miasmi palustri, nelle nebbie, nell'umidità densa quasi da tagliarsi col coltello, da cui sono avvolte le rive del Tamigi. Infatti proprio in tali luoghi questo romanzo ci trasporta in apertura, facendoci conoscere una brutale attività che vi si svolge. Siamo introdotti alla presenza di Jesse Gaffer Hexam, il cui mestiere è di andarsene in barca lungo il Tamigi alla ricerca di cadaveri di annegati, da recuperare allo scopo di ricevere un premio, non senza magari averli depredati degli ultimi averi rinvenibili nelle loro tasche, prima di restituirne le salme. La vicenda si apre appunto con la pesca di un cadavere putrefatto, in cui, seppure con difficoltà, sembra doversi riconoscere proprio il figliuol prodigo rientrante all'ovile, lo Harmon tanto atteso come fortunato destinatario della mitica eredità. Partita chiusa, dunque. Bella, come la fanciulla non manca di proclamare con sarcastico umorismo, è divenuta vedova prima del tempo, condannata a rimanere vergine perché destinata a un accoppiamento che non potrà più essere consumato. In realtà, un lettore sufficientemente smaliziato, abituato alle combinazioni del romanzesco, ha già intuito quel che l'abilità dickensiana ha astutamente predisposto: è vero che si era complottato per la soppressione dello sventurato reduce; l'intrigo era nato addirittura a bordo della nave che lo riconduceva in patria, a opera di un malvagio ufficiale. In ciò si riconosce quasi la riedizione dell'intrigo su cui si regge il fascinoso romanzo hughiano dedicato ai *Lavoratori del mare*. Ma il nostro intraprendente giovanotto, beniamino della sorte, era uscito indenne dall'agguato, e il cadavere in decomposizione ripescato dalle acque del Tamigi era dell'insidiatore invece che della vittima designata. Al che, l'istinto spontaneo nel sopravvissuto avrebbe dovuto essere di farsi riconoscere e di rientrare nel possesso della pingue eredità. Ma Harmon gioca in anticipo la carta che poi sarà del Mattia Pascal pirandelliano, decide di

adottare una nuova identità, di basso profilo, facendosi chiamare John Rokesmith, e andando a perlustrare i luoghi cui lo avrebbe destinato la legittima eredità. Valendosi di un po' di denaro che aveva cucito nella cintola dell'abito salvato dalle onde, prende in affitto una stanza proprio presso la famiglia in cui vive Bella, costretta a un tenore di vita ben lontano dalla splendida sorte in cui sarebbe entrata se il matrimonio ipotizzato dal lascito si fosse realizzato. E nello stesso tempo Harmon-Rokesmith va pure a saggiare la mentalità dei Boffin, dei coniugi che erano stati la coppia di fedeli domestici accanto al nonno, i Sam Weller della situazione, e che del resto si erano presi cura del protagonista negli anni della triste infanzia, quando viveva oppresso da un avo in tutto simile a un inflessibile Dombey, che non faceva differenza tra eredi maschili o femminili, duro e spietato verso John come verso una sorella di lui. I bravi Boffin hanno conservato intatta la cameretta in cui il bambino trovava qualche consolazione e sollievo al duro regime impostogli dall'avo crudele. Gli articoli del macchinoso testamento prevedevano che, in caso di scomparsa del nipote, tutti i beni andassero proprio a loro, ai Boffin, che dunque si vedono investiti di un benessere eccezionale, sentendo il dovere di risarcire in qualche modo la povera Bella, espropriata della sua fetta di torta, decidono pertanto di prenderla a vivere nel loro *ménage*, in cui entra pure John, ma nei panni di modesto segretario, abile, efficiente eppur attento a rispettare il suo ruolo subalterno. Come si vede, in quest'opera, che senza dubbio è tra le più complesse e laboriose dell'intero repertorio dickensiano, avviene una coincidenza dei ruoli: il rampollo verso cui la sorte alla fine si rivelerà pienamente favorevole assume nello stesso tempo la parte di uno di quei provvidi signori posti fuori dalla mischia e capaci di intervenire dall'alto. Si delinea insomma in tutta la sua ingegnosità e latitudine d'intervento la funzione consacrata dal titolo: un nostro comune amico è all'opera, protetto dall'anonimato, come il capitano Nemo di Jules Verne che, celato nell'ombra, non fa mancare i suoi aiuti decisivi quando le sorti dei comuni mortali rischiano di andare in sofferenza. In effetti, il reduce, l'Ulisse rientrato a Itaca ancora da giovane e nel pieno delle forze, si fa riconoscere dai buoni e fedeli servitori: basta un solo momento per giungere all'agnizione,

allorché lo pseudo-segretario, ammesso con degnazione a visitare la stanzetta in cui languiva da piccolo, ha un momento di commozione, gli occhi gli si velano di lacrime, e dunque i due Boffin lo riconoscono, e da quel momento fungono da benevoli scudieri nel porgergli le armi per andare a colpire i vili proci che cercavano di approfittare di quella che reputavano essere una totale sparizione. I proci nell'occasione sono un maligno zoppetto, Silas Wegg, ammesso nel salotto buono dei Boffin in qualità di lettore di storie romanzate, quasi che Dickens avesse concesso un angolino a se stesso. Nel qual caso, però, non sarebbe divenuto un perfido orditore di insidie, come invece qui è il Wegg, che trova un complice sulla via dell'intrigo in un'altra di quelle straordinarie figure, concentrate in qualche tic o monomania o tratto somatico caratterizzante, nella cui confezione il narratore inglese risulta sempre geniale. Nella fattispecie, si tratta di Venus, imbalsamatore di animali il quale, con lo zoppo Wegg, a sua volta venditore di cianfrusaglie nonché lettore di storie, entra a formare una strana coppia. Bisogna dire che l'avo Harmon aveva eretto in una sua dimora alcuni tumuli di spazzatura; i due si convincono dunque che là sia sepolto un testamento successivo in cui il vecchio misantropo avrebbe annullato l'altro, favorevole al nipote o, in sua mancanza, ai fedeli custodi. Ritrovare quel testamento posteriore, steso a favore dello stato, avrebbe significato acquisire un enorme potere di ricatto verso i Boffin, che avrebbero perso ogni diritto alla ricchezza imprevedibilmente acquisita. In realtà, l'Ulisse della nostra storia, che si è ormai rivelato, ha chiesto l'aiuto dei devoti servitori e ha teso trappole in cui far cadere tutti i malvagi, a cominciare proprio dalla strana coppia Wegg-Venus, e ci sono anche frutti positivi di quella simulazioni astuta. Bella ha superato la prova: pur ignorando la vera identità del nostro comune amico non lo ha disprezzato, anzi, si è dichiarata disposta a seguirlo, a unirsi a lui anche a costo di condividere un dimesso grado di fortuna, e dunque è degna di essere elevata alla massima altezza; il matrimonio si può fare, ma non per obbedire all'imposizione dispotica emessa dal nonno crudele, bensì per sincera cooptazione delle due parti. Ma se queste sono le evoluzioni sorprendenti (eppure in qualche misura prevedibili) della macchina romanzesca come sempre

abilmente condotta dal narratore, questa sua cattedrale poggia su due pilastri altrimenti ben solidi: le zone umide e nebbiose in cui scorre il Tamigi portatore di cadaveri e i tumuli di spazzatura attorno a cui si arrabattano i due malvagi, alla disperata ricerca di un tesoro, di un manoscritto nella bottiglia in realtà inesistente. Grumi di pesante e solida realtà zavorrano vicende che diversamente si potrebbero smarrire nelle loro mosse tortuose.

7.5. Thackeray, fiera di vanità o duro agone per la sopravvivenza?

Il deuteragonista della narrativa inglese della prima metà del secolo è William Makepeace Thackeray (1811-1863), alquanto inferiore a Dickens intanto sul piano della quantità, visto che, contro la decina di poderosi edifici eretti dal collega rivale, a lui si deve riconoscere un'unica cattedrale, *Fiera di vanità*, benché circondata da un buon numero di altri scritti di varia natura, come flotta minore attorno all'ammiraglia. D'altra parte, quell'unico prodotto di grande respiro si presenta compatto, ben strutturato, fornendo una felice sintesi di tanti temi che Dickens tratta in modi più dispersivi, attraverso mille varianti. Inoltre Thackeray, sempre in quel suo unico e svettante capolavoro, ha il merito di assottigliare la parte dovuta al romanzesco allo stato puro, e di ingrossare invece la componente realista. Come dire che in lui c'è meno Hugo e molto più Balzac, e che dunque egli si avvicina all'ideale tipicamente moderno del "romanzo ben fatto", deciso a puntare sull'indagine dei caratteri e sulle situazioni sociali, ricorrendo alla tentazione romanzesca per i colpi di scena solo "quanto basta", non oltre un giusto senso della misura. Del resto, che quel romanzo sia un perfetto compendio di vizi collettivi, lo

dice il titolo stesso, col riferimento alla fiera, che è luogo di esibizioni plurali, immerse in un'allegria confusione, anche se bisogna affrettarsi ad aggiungere che risulta decisamente diminutivo il riferimento alla vanità, vizio tutto sommato veniale e perdonabile. La vanità di cui quasi tutti i partecipanti a questa variopinta esibizione fanno mostra è solo la risultante, l'epifenomeno di una ben più dura e cruda lotta per la sopravvivenza, o per la conquista di una fetta di potere, di benessere, di successo sociale. La pompa esteriore, e cioè quel tanto che si deve concedere alla vanità, è da vedere in funzione di un indice promozionale: si sa che ogni buon commerciante per vendere bene il suo prodotto deve presentarsi con aria di prosperità, e dunque il fare bella pompa di sé è la prima ricetta di chi voglia conseguire il successo, pronto del resto a lasciar cadere proprio gli orpelli esteriori della vanità per mirare alla sostanza delle cose. Questo intento di un approccio leggero e sdrammatizzante nell'affrontare le cose consiglia anche l'autore a rivolgere un affabile sorriso derisorio nei confronti delle sue creature, cui però egli non concede alcuno sconto quando c'è da denunciarne e da metterne a nudo i vizi più deplorabili. Il che è subito evidente nel fatto che la protagonista principale di questa fiera è un personaggio negativo, Becky Sharp, figura rotta a tutte le ipocrisie e le bassezze, ma perché in definitiva le appartiene un ruolo di grande peso, quello di procurare il riscatto delle tante compagne di sventura che già avevamo incontrato in romanzi e racconti anteriori. Quante volte abbiamo già visto comparire fanciulle povere, di oscuri natali, condannate a guadagnarsi la vita nei panni infelici di governanti, o dame di compagnia, o istitutrici di rampolli altezzosi. Povere creature destinate a stare nell'ombra, a soffrire i morsi della gelosia, se costrette a misurare il loro destino accanto a quello di padroncine preferite dalla sorte. Jane Austen ci aveva già fornito un'ampia campionatura di queste figure minori, ma dandosi il compito morale di tutelarle, di non disprezzarle. In genere, queste figure condannate a ruoli minoritari e passivi dovevano rimanere in attesa dell'evento salvifico, di una promozione piovuta addosso dall'alto per l'innamoramento di qualche giovane di alto stato; in fondo era appartenuta a questa categoria perfino la Pamela di Richardson, e poi abbiamo visto sottostarvi anche le eroine di

George Sand. E presto vedremo il riscatto che a una simile categoria umana e professionale procurerà il comportamento quanto mai probo e disinteressato di Jane Eyre, protagonista dell'opera omonima di Charlotte Brontë. Ma la nostra Becky non sta a questo gioco della sopportazione e dell'attesa timida e devota, al contrario scende baldanzosamente in campo, dichiara una sua guerra personale ai ricchi e fortunati, rivolge loro un tenace senso di invidia, per non dire d'odio, promuovendosi a vendicatrice delle sue compagne di pena passate e venture. Col che, essa entra in sintonia con la balzacchiana cugina Betta, però con qualche differenza, che torna a suo vantaggio e ne fa una figura in definitiva non interamente detestabile, dotata di un suo protagonismo. La Betta balzacchiana è personaggio del tutto negativo, dato che non ha avuto in sorte né avvenenza fisica né eleganza di portamento né buona istruzione, e così non può certo scendere in campo a conquistare la sua porzione d'amore, né riesce a sottrarre i giovanotti da lei concupiti al rischio di cadere in braccia più avvenenti, e dunque non le resta che condurre la sua rivincita tramando nell'ombra, dandosi fino in fondo all'ipocrisia e alle tattiche subdole. Viceversa Becky è avvenente, i genitori, di bassa fortuna ma collocati nel mondo dello spettacolo, le hanno dato un certo *savoir faire*, la capacità di simulare la condotta di una gran dama, la madre francese le ha permesso perfino di conoscere quella lingua, che allora era simbolo di classe e di eleganza. Becky sa bene di avere queste doti, e di doverle sfruttare nella lotta per l'esistenza, facendone un uso smodato, rassegnata a subire smacchi e sconfitte, ma sempre pronta a rialzarsi e a ripartire per nuove imprese, nell'ordine della seduzione a fini d'interesse. Le è accanto una figura di segno opposto, una di quelle giovani perbene, ispirate a lealtà e fedeltà a prova di bomba, tenaci come l'edera nell'avvinghiarsi a un amato e nel lasciarsi morire, piuttosto che esserne allontanate. È questa Amelia Sedley, che conosce l'altra in un buon collegio, dove però si avvertono già i segni della discriminazione sociale: la fanciulla di buona famiglia si vede riverita dalla direttrice e dai docenti, mentre l'altra risulta appena tollerata, e sottoposta a forti costrizioni affinché si attenga all'umile posto prescrittotele dai bassi natali. Le due escono insieme dal collegio, ma Becky sa bene che le sue ore di

libertà sono contate, presto se ne dovrà andare verso il triste destino della precettrice, appena un gradino al di sopra del livello della servitù. Le sue colleghe che in precedenti romanzi hanno dovuto subire quel medesimo destino di inferiorità, vi si sono sottomesse, non così lei, sempre pronta a sfruttare al meglio le varie situazioni incontrate. Nella famiglia Sedley c'è un fratello maggiore di Amelia, Joseph ("Jos"), che è altra felice creazione di Thackeray, ma proprio per i toni medi o addirittura volgari che incarna; infatti questo giovane è indolente, vigliacco, indeciso a tutto, però buon diavolo, pronto a pagare un giusto obolo per l'onore della famiglia, e per il suo mantenimento, quando questa cadrà in disgrazia. La nostra Becky, quasi un Napoleone in gonnella, ci entusiasma addirittura per l'inesausta capacità di concepire piani astuti, che tuttavia non reggono, per i dati di partenza che continuano a esserle troppo sfavorevoli. Così è nel caso di Jos, che sta per dichiararsi a lei, e a stringere il matrimonio degradante, però da ultimo se ne trattiene, rimanendo nel suo limbo di sospensione, e intrecciando con Becky una partita a varie riprese, sempre riaperta, mai conclusa, fino alla fine della storia. E allora Becky deve attenersi al copione che regge la sua modesta qualifica sociale, deve partire per una dimora gentilizia, a istruire una covata di bambine, figlie di un baronetto di provincia, che rientra anche lui nella serie di figure né buone né cattive, impastate del fango della vita, dell'urgere degli appetiti sensuali. Si tratta di Sir Pitt Crawley, appunto immerso nella grossolanità più plebea che si possa immaginare, rozzo nel modo di alimentarsi, spinto da una sordida avarizia che fa a pugni con la sua qualifica aristocratica, pronto alla fornicazione carnale, il che infatti lo porta a insidiare subito la giovane istitutrice, che d'altronde per parte sua sarebbe più che disposta a cogliere quell'occasione vantaggiosa. Sennonché c'è una variante, il destino gioca sempre delle beffe, alla nostra scalatrice sociale. Infatti il baronetto ha un secondogenito, Rawdon, anche lui, come il padre, figura rozza, dedita agli istinti, all'alcol, al gioco, vizi o virtù che d'altra parte sembrano confarsi alla carriera militare di cui questo giovane è convinto praticante, tanto che, si trova a suo agio solo in mezzo ai commilitoni, a bere nelle osterie, a intrecciare duelli, a cavalcare destrieri di valore. Quella

pescatrice d'uomini che è Becky tende attorno a sé una selva di ami e il primo pesce che abbocca è proprio Pitt figlio, con cui essa combina un matrimonio segreto, visto che il genitore non avrebbe mai dato il suo permesso, anche perché mosso dagli stimoli della gelosia e della rivalità. Infatti arriva il momento in cui pure il padre avanza alla dipendente una regolare domanda di matrimonio, ma per sentirsi dire che lei ha già provveduto per suo conto, nella persona del figlio. Per fortuna, Pitt senior, pur impastato di volgarità, sa stare al gioco, e dunque ride di buon gusto nell'apprendere quel maligno gioco che il caso gli ha tramato contro. Beninteso, la nostra avveduta calcolatrice non ha preferito il giovane al vecchio per un sincero apprezzamento dell'esuberanza del giovane rispetto al fisico avvizzito del genitore. Lo ha fatto perché lo scapestrato Rawdon è il preferito di una zia, che ha qualcosa della Betsey da noi già incontrata nelle vicende di Copperfield. Ma c'è una bella differenza tra le due dame incallite nello zitellaggio, confortate da un benessere con cui cercano di tenere avvinti al loro carro gli animi dei discendenti, mossi dalla speranza di esserne proclamati eredi. Betsey, come succede tante volte nell'universo dickensiano, è una burbera benefica, pronta a lasciar cadere la faccia feroce e a mettere in mostra un cuor d'oro, e anche le sue piccole manie rientrano nella rosa di quei tic, di quei comportamenti *nonsensical* che Dickens sa impostare così bene. Thackeray, al confronto, fa sul serio e concede ben pochi margini di riscatto alle sue creature. Altro che vanità, la loro è cattiveria risoluta. Ancora una volta la povera Becky ha sbagliato i suoi calcoli: la zia è ben più severa del padre nel condannare il matrimonio sconveniente di Rawdon, e dunque la coppia verrà esclusa per sempre dal cuore della zitella, che lascerà la maggior parte dei suoi beni al primogenito, il freddo, compassato, tartufesco John. Tutto da rifare, povera Becky! Infatti da quel momento lei nutre disprezzo per il rude soldatuccio che si è messa al fianco, e più avanti ci proverà anche con quel ghiacciolo che è il primogenito, una volta che nelle mani di lui si sono concentrati sia i beni paterni sia quelli della zia.

Ma torniamo all'altro capo della vicenda, a seguire le sorti della buona e virtuosa Amelia, che incontra sul suo percorso due altre figure di grande peso, nell'economia del romanzo. Da

un lato, c'è un degno compagno di Rawdon, un fragoroso, grossolano ufficiale di carriera, nella persona di George Osborne, che viene da una famiglia molto simile a quella di lei. I signori Sidley e Osborne si sono fatti una bella carriera alla City e negli affari, ma il colpo di dadi della sorte li separerà, l'uno fallirà miseramente, trascinando nella miseria la figlia Amelia, l'altro invece resterà ben solido e sempre baciato dalla fortuna, il che lo porterà a non avere alcun rispetto per l'amico d'altri tempi, colpevole del fatto stesso di aver soggiaciuto alla mala sorte. Ancora una volta conviene ripetere: altro che fiera di vanità, questa è un'arena dove non c'è alcuna pietà per chi cade. Ma la dolce Amelia, prima del crollo familiare, aveva fatto a tempo a invaghirsi di George, incontrando da parte di lui tiepidi e incerti favori. Questa è l'ora di introdurre un altro protagonista, William Dobbin, un buono al pari di Amelia, un'anima nobile intessuta di altruismo e di spirito di sacrificio, secondo i migliori dettami della sindrome romantico-romanzesca, come prevede il polo hughiano. Un asse di tale natura romantico-romanzesca che percorre tutto il *magnum opus* di Thackeray è appunto l'amore costante e inesausto che Dobbin nutre per Amelia, ma spiandone ansiosamente i moti del cuore egli ben intende che lei è presa dal fumo (con poco arrosto) che si leva dall'avvenenza di George Osborne, e dunque, con spirito masochistico, con supremo disprezzo verso i propri sentimenti, il bravo Dobbin fa di tutto per favorire il matrimonio segreto tra Amelia e George, così meritandosi la maledizione del padre di lui, avverso a quel passo, soprattutto da quando è avvenuto il declino economico del consuocero. Nella *Fiera di vanità* regna un costume assai simile a quello dei selvaggi pellirosse: quando il generoso guerriero cade sul campo, non c'è da esitare a distruggerne la tenda e a mandarne in rovina i parenti. Se la sconfitta viene dalla borsa, poco cambia in questo destino crudele.

Il climax del romanzo si situa a Bruxelles, per la buona ragione che questa, nel 1814, è la retrovia dell'immane battaglia di Waterloo, e dunque vi ritroviamo tutti o quasi i protagonisti già menzionati sopra, per una circostanza che davvero risulta incomprensibile alla nostra sensibilità, di reduci dai conflitti novecenteschi, in cui il fronte degli scontri coinvolgeva aree vastissime. Allora invece bastavano pochi

chilometri di distanza per non sapere bene che cosa succedesse, chi stesse vincendo o perdendo. E dunque Thackeray mette in scena uno stupendo contrasto tra le feste galanti che si celebrano negli hotel di Bruxelles e i fatti incerti della battaglia, che giungono solo coi rimbombi smorzati del cannone; quando questi cessano, nessuno sa ancora come si sia saldata la partita, poiché allora non esistevano le telecomunicazioni. Negli ozi fastosi della capitale belga troviamo le due donne protagoniste, Rebecca e Amelia, i cui mariti sono là nella mischia, e accanto ad Amelia c'è pure il grasso e invecchiato fratello maggiore Jos, troppo in là con gli anni per poter partecipare alla battaglia; del resto, a quei tempi non c'era la coscrizione obbligatoria: darsi alle armi era una scelta di carriera. Si aggiunga che la viltà d'animo di Jos non gli avrebbe mai permesso di imbracciare un fucile. Egli anzi, in quella situazione sospesa e incerta delle retrovie, si fa prendere dal panico: gli giunge voce che i francesi ancora una volta abbiano avuto la meglio, e che stiano per arrivare a Bruxelles, bisogna fuggire, procurarsi cavalli a ogni costo. Becky al solito ci fa un buon affare vendendo all'amante di un tempo, agiato nelle finanze, una coppia di destrieri di cui dispone. Va notata la fedeltà di Thackeray al registro del realismo moderno, che non si lascia frastornare da eroismi, tentazioni superuomistiche. Napoleone per lui non esiste, Waterloo è appena un nome lontano, non sarà certo questo romanziere, a differenza di Byron o di Hugo, ad andare a frugare col cuore commosso tra le vittime di quell'olocausto. Ma anche il romanzesco vuole la sua parte, pur sempre nel rispetto delle salde regole del realismo moderno: sappiamo bene che sui campi di battaglia si muore, secondo numeri rispettosi delle statistiche, e questo criterio deve trasmettersi anche alla perfetta rappresentazione conforme che intende fornirne la narrativa moderna. In altre parole, Thackeray deve gettar via dal teatro di vanità alcune delle sue marionette, dandole per cadute al fronte. Una simile scelta *ad libitum* dell'autore cade proprio su George Osborne, la cui morte, bocconi sul terreno insanguinato, è data quasi in via parentetica, come rapido appunto di passaggio. Ma da quel momento Amelia è una povera vedova con un figlioletto a carico, non riconosciuta dal suocero, non confortata dalla famiglia, che è andata in rovina. Becky, invece, può vantarsi

della gloria militare conquistata dal suo Rawdon. Le vite parallele delle due amiche invertono le rispettive parabole. Amelia, rientrata a Londra, vive nella miseria e nell'afflizione, Rebecca conosce i salotti più esclusivi, prima a Parigi e poi anche lei sulle rive del Tamigi, ma intanto dissipa le sue magre fortune, visto che il coniuge non ha arraffato alcuna pingue eredità e tuttavia persevera a perdere al gioco. Urge insomma darsi da fare, tendere nuove esche. Rebecca tenta addirittura di accalappiare uno degli aristocratici più in vista dell'ambiente londinese, ma a condurre quell'impresa di grande importanza mondana le è ormai di ostacolo il rozzo marito, incapace di crescere socialmente. Meglio sbarazzarsi di lui facendolo imprigionare per debiti e intanto portare avanti tranquillamente la tresca redditizia con il nobile di alto bordo. Sennonché Rawdon riesce a farsi rilasciare, piomba in casa sorprendendo la coppia fedifraga, e così la povera Rebecca ricade in basso.

Ma ritorniamo al bravo Dobbin che, come risponde alla sua natura, è stato davvero un valido combattente a Waterloo, avendo anche il triste compito di riportare a Osborne senior qualche cimelio del figlio caduto sul campo dell'onore. Da quel momento scatta nell'anziano uomo d'affari un recupero tardivo dell'immagine del figlio, che egli comincia a sottoporre a un vero culto, dedicandogli addirittura un monumento sepolcrale. Infine il suo sguardo si posa sul nipote, ma senza accennare al perdono nei confronti della nuora, giungendo anzi a concepire un piano diabolico: riprendere nella propria casa il nipotino, colmandolo di favori, purché la povera madre sottoscriva un atto di rinuncia. Non dimentichiamo però l'amore sotterraneo, tenace, persistente che le dedica il bravo Dobbin, benché tra i due continui a levarsi l'ombra di George, salito alto nella stima di tutti dopo quella morte così onorevole a Waterloo. Ebbene, a questo punto si colloca un provvedimento generoso della pur abominevole Rebecca, che in fondo non dimentica mai l'antica amicizia e solidarietà che aveva legato le due fanciulle nell'adolescenza e le aveva portate a stringere un patto di unità più forte di ogni ostacolo teso dalla sorte. Pare già di ritrovare quel gioco delle parti che, seppure in versione al maschile, ritroveremo nell'*Educazione sentimentale* di Flaubert: uno dei due amici virtuoso nella rinuncia, l'altro cedevole a ogni

compromesso, ma pronti a ritrovarsi a certe svolte della vita, per un commosso scambio di reciproche confidenze. In uno di questi incontri periodici, sul filo della casualità, Rebecca ha il grosso merito di distruggere nel cuore dell'amica l'immagine edificante che aveva voluto forgiarsi attorno alla figura del suo Osborne. Invece, con intervento salutare, l'amica glielo fa conoscere come era stato nella realtà, un essere incerto e pronto a tutto, perfino esitante a stringere il nodo coniugale con Amelia, se non ve lo avesse quasi costretto il povero Dobbin, in un accesso di masochismo; e sul punto di lasciare la fedele mogliettina e di fuggire proprio con lei, Becky, all'indomani di Waterloo, se la sorte non avesse disposto altrimenti. E dunque, il santino cade nella polvere, la luce del giusto riconoscimento avvolge Dobbin, la sua lunga attesa infine è premiata, le quotazioni di Amelia salgono, per effetto del matrimonio in seconde nozze con Dobbin, mentre il figlio eredita i beni degli Osborne. Rebecca, invece, bandita da tutti, è condannata a trascinare un'esistenza da avventuriera, da mondana di lusso, che può capitare di incontrare nei casinò o nei ritrovi galanti di mezza Europa. Ma anche per lei c'è un approdo consolatorio, le sue ventose di sanguisuga possono affondare nella riserva di grasso che è pur sempre costituita da Jos, e così da ultimo riesce a impadronirsi di una preda che le era sfuggita ai primi approcci.

7.6. Thackeray, due esempi estremi di vizio e di virtù

Già si è detto della differenza almeno quantitativa che esiste tra Dickens e Thackeray, il primo, esecutore di una decina di imponenti romanzi tra cui riesce difficile scegliere, sostanzialmente equipollenti; il secondo, invece, autore di una

cattedrale che non trova riscontri nella pur abbondante produzione limitrofa, di cui tuttavia dovremo pur occuparci, almeno per campioni. Se la *Fiera di vanità* dà l'impressione di essere un compendio della balzacchiana *Commedia umana*, alcune altre prove se ne differenziano perché, intanto, ammettono una titolarità, si iscrivono sotto il nome dei rispettivi protagonisti, *Barry Lindon* e *Henry Esmond*, anche se beninteso non mancano gli inevitabili corredi didascalici che ce le presentano di volta in volta come *Memorie di...*, *Storia di...* Eppure questa possibilità di intitolazione con nome e cognome non è solo un espediente di superficie, ma risponde da vicino alla natura dei due prodotti, che infatti rinunciano al progetto globale di fornirci un intero carosello di vizi o di virtù, ma effettuano una specie di resezione dal "tutto pieno" dell'opera principale, ne estrapolano alcuni casi o profili, accentuandoli oltre misura. L'una di queste estrapolazioni, quella a nome di Barry Lindon, insiste su aspetti negativi, di malvagità e brutalità a oltranza, come se l'autore avesse estratto dal suo *magnum opus*, per esempio, i casi dei due Pitt, il senior tutto meschinità, grossolanità di appetiti, e il secondogenito, rude soldatuccio abbruttito nel gioco e nella vita da caserma. O potremmo anche dire che, tratteggiando la figura di Barry Lindon, il narratore ha inteso affiancare all'eroina negativa del capolavoro, Becky Sharp, un suo compagno al maschile, ovviamente rispettando le esigenze diverse imposte dalla differenza dei sessi, pur nel quadro di un comune svolgimento al negativo. Un maschio cattivo sarà per forza di cose ancor più ripugnante di una sua compagna in nequizie, dato che queste, se esercitate da una donna, devono ammantarsi di toni morbidi, di armi subdole, laddove gli *alter ego* dell'altro sesso sono quasi naturalmente portati a eccedere in violenza. Vedremo invece che l'altro protagonista, Henry Esmond, assume su di sé tutte le cariche buoniste e generose che, sempre nell'opera centrale, si sono incarnate nel bravo Dobbin. Questi due ritratti monografici sono congiunti, pur nella disgiunzione di fondo dei rispettivi sviluppi, da una uguale caratteristica: nell'impostarli il narratore fa un passo indietro di un buon secolo, va a frugare in fatti e situazioni sperimentate in Inghilterra e nel resto d'Europa tra fine Seicento e inizio del Settecento. Malgrado ciò sarebbe improprio parlare

esplicitamente di una improvvisa vocazione per il romanzo storico. Thackeray non coglie proprio alcuna eredità da Walter Scott, già lo abbiamo detto, il polo del romanticismo alla Scott o alla Hugo non lo attira molto. Ma allora perché quel passo indietro? Forse lo ha fatto proprio per avere le mani più libere nello spingere a fondo sui due ritratti, nel caricare le loro vicende, pur nelle opposte chiavi, più di quanto gli è stato lecito nel condurre in chiave di quasi attualità le mosse complesse e tortuose della *Fiera di vanità*, in cui i tempi moderni, a cominciare dal codice civile napoleonico ormai divenuto di pubblico dominio, valevano a porre dei freni in materia di vizi e di soprusi.

Si sarà comunque inteso che la figura di Barry Lindon non ha nulla da spartire con i campioni di un picarismo al positivo come ci erano giunti dal miglior Settecento inglese, dai vari Tom Jones e Roderick Random, rotti a ogni avventura, smaliziati, ma di fondo buono e destinati a veder premiate le rispettive avventure, procedendo verso un meritato *happy end*. Questa volta, invece, l'eroe eponimo, pur con tanti tratti in comune con loro a livello di peripezie, è cinico, inaffidabile, brutale, non merita alcuna compassione da parte del lettore, anche se il romanzo si presenta adottando uno stratagemma che sembrerebbe tale da attirare sul protagonista la nostra partecipazione. Infatti il narratore sceglie per la sua creatura la prima persona, il racconto in presa diretta, accorgimento che in genere sta a simulare qualche grado di parentela, tra autore e personaggio, portandoli a condividere parte delle responsabilità e delle regole di vita, pronti così a coinvolgere in un uguale grado di simpatia pure il lettore. Ma qui Thackeray si vale di un abile espediente, ci fa entrare nella mentalità del protagonista, intento a profilare i vari atti della sua vita secondo un punto di vista sempre a lui favorevole, come se i gesti ripugnanti cui tante volte si è dato risultassero da un sano e normale comportamento, per il quale Barry chiede la solidarietà di chi lo sta a sentire, magari non mancando di riferire che i suoi coetanei, la folla circostante, non la pensavano esattamente così. Talune delle imprese di cui l'antieroe si macchia sono talmente madornali che il brusio di deplorazione o addirittura di accusa che si leva dai testimoni di quei fatti giunge alle nostre orecchie e ci obbliga a consentirvi,

lasciando ancora più nude e irrimediabili le confessioni di chi pure le viene dipanando per ottenere un qualche grado di adesione da parte nostra. E pensare che i dati di partenza potevano essere favorevoli al nostro Redmond Barry e attirargli le nostre simpatie né più né meno di quanto a suo tempo sia avvenuto nei confronti di Tom Jones. Non è un trovatello, ma nasce in ristrettezze, da una madre abbandonata dal marito e dai parenti, vedendosi costretto a situarsi su un gradino sociale inferiore al suo passato; da qui però verrà uno dei dati più significativi dell'intera vicenda, un attaccamento protettivo della madre verso quel suo cucciolo diseredato, che la dovrà vendicare di tutti i torti patiti, lei gli sarà sempre al fianco, pronta a porgergli un aiuto, a detergergli il sudore dalla fronte, a curarne le ferite, attraverso un amore incondizionato che finisce per favorirne i vizi, la perdita di senso della misura e di spirito di autocontrollo. Il piccolo Barry si sviluppa nei panni di un baldanzoso attaccabrighe, precoce nelle avventure sessuali e nell'esercizio della spada, pronto a seminare sulla sua via le vittime dei duelli affrontati, tanto da dover lasciare il paesello nativo. Da quel momento il nostro picaro abbraccia il mestiere delle armi, di cui ci dà un ritratto impietoso, sgombro da qualsiasi enfasi marziale, vita triste e meschina, spesa a difendersi dalle sopraffazioni di superiori spocchiosi, ma imparando da subito il mestiere di approfittare delle situazioni e di essere a propria volta spietati verso i deboli. Una felice invenzione del nostro autore è di mettere in parallelo con le avventure precarie del protagonista quelle di uno zio, che in qualche modo lo precede nelle varie tappe e gli diviene maestro nei vizi. Gli insegna per esempio come si entra nel ruolo ancor più precario e vizioso di chi si guadagna la vita col gioco, un'attività di cui diviene quasi un cultore per professione, passando di località in località a gettare i dadi sul tappeto, ma senza mai poter scongiurare gli esiti del caso, talvolta propizi (e allora la tasca dell'avventuriero si gonfia) talaltra ostili (e quindi quella si vuota con altrettanta rapidità). Un'acuta trovata del nostro narratore è quella di far incontrare sulla rotta sconclusionata dei due picari quella di un supereroe nella medesima categoria, Casanova, campione insuperabile di vita allo sbando. Ma resta ben visibile il tratto differenziale: il nostro Casanova, come risulta dalle sue stesse memorie, nel

commettere le varie marachelle del sesso e del gioco, non ci mette mai cattiveria, crudeltà, per cui non merita una recisa condanna da parte di noi lettori. Non c'è grazia e leggerezza, invece, nella condotta di Redmond, dato che, se le scene sono proprie di un Settecento frivolo e lontano, l'ottica con cui le affronta il narratore risponde in pieno al regime implacabile del realismo moderno. Vale a dire che Redmond diviene via via più esecrabile, anche quando lascia la vita militare e, tornato in patria, tenta di reintegrarsi in quella dignità nobiliare che gli era stata sottratta fin dalla nascita. Da quel momento egli mira al colpo grosso, che sarebbe quello di sposare una lady di alto bordo, portatrice del titolo dei Lindon, e soprattutto del loro ingente patrimonio. Le arti di un seduttore degne di Casanova vengono applicate dal nostro tristo eroe, ma con quella pesantezza di mano che si adatta alla feroce lotta per la propria affermazione, come è previsto dai tempi moderni. Barry usa tutte le armi possibili per conquistare la lady: corruzione di servi, minaccia di ricatti, passaggio a costrizioni vere e proprie. Finalmente queste pratiche abiette raggiungono lo scopo prefisso. Redmond riesce a impalmare il grande partito, ma da quel momento si dà a esercitare con ferocia il potere che il cessato *ancien régime* dava al maschio rispetto alla moglie legittima, e perfino sui figli che questa avesse avuto in primo matrimonio. Uno dei nuclei più forti dell'intera vicenda sta nell'opposizione ringhiosa che il figlioletto della Lindon, avuto dal primo matrimonio, oppone all'avventuriero capitatogli tra capo e collo, di cui con fiuto sicuro intuisce tutta la malvagità. Ma si vede pagato di uguale moneta, dato che il patrigno, per affermare la sua potestà, non manca di sottoporlo a dolorose e umilianti punizioni fisiche; e poi lo spedisce nelle colonie americane alla testa di un battaglione reclutato proprio per meglio disfarsi di quel tutore dei diritti familiari usurpati. Ci sarebbe forse una residua possibilità di tenere uniti i membri sparsi di quel nido domestico arrestandone la deriva; infatti dal matrimonio d'interesse con Lady Lindon nasce un pargolo amato da tutti, perfino dal fratellastro. Ma purtroppo questo fanciullo d'oro, questo paciere, resta vittima di una banale caduta da cavallo e dunque non ci sono più ammortizzatori tra marito e moglie: la partita tra loro si gioca fino in fondo, l'uno pur sempre intento a svendere le consistenti proprietà di lei per

alimentare i propri stravizi, lei costretta a difendersi con la menzogna, con tentativi di fuga abilmente mascherati. La china è irreversibile, Barry scende sempre più in basso; a un certo punto il narratore ben comprende che non è più possibile mantenere la finzione di lasciare al reprobato il diritto di esprimersi: ormai egli versa in uno stato di abbruttimento totale e viene posto nella famigerata prigione londinese per debiti, che ben conosciamo dalle pagine di Dickens. Ma non ci saranno per lui gli esiti salvifici del romanzesco: gli resterà accanto a consolarlo fino alla fine soltanto la madre, del resto colpevole in larga misura di quella sua pessima riuscita.

Henry Esmond, invece, è l'estrapolazione delle parti nobili presenti nella *Fiera di vanità*, simile a un colonnello Dobbin che sia stato spostato indietro nel tempo, in una Scozia ai confini tra Seicento e Settecento, in cui la causa legitimista e papista degli Stuart tenta di consumare gli ultimi conati. In partenza, lo stato anagrafico di questo protagonista non è molto distante da quello di Redmond: anche lui è un decaduto, figlio illegittimo di un baronetto di grande conto, il Castlewood, che lo ha avuto, come si verrà a sapere per cenni molto scarni nel corso della narrazione, da una modesta borghese belga, morta di crepacuore dopo essere stata abbandonata. In seguito il baronetto è passato a più onorevoli seconde nozze, ma non confortate da un figlio. Intanto, il rampollo quasi scordato dal padre viene depositato in un remoto castello della grande famiglia, e là lo trova un discendente del Castlewood, che viene a prenderne possesso assieme alla moglie, la dolce e squisita Rachel, in cui potremmo cogliere una eco della figura di Amelia. E ci sono anche i loro figlioli, un maschietto, Frank, sempre pronto a cacciarsi nei guai, una vezzosa, seducente Beatrix. Per un pubblico italiano pare di incontrare le affascinanti vicende infantili e adolescenziali che il grande protagonista di Nievo, l'ottuagenario intento a trasmetterci le sue confessioni, ha deliziosamente vissuto attorno al castello di Fratta. Certo è che Henry avrà sempre nel cuore quel luogo cadente, ma tanto confortevole, anche perché tutto sommato vi si è sentito adottato dai nuovi padroni, accolto con umano calore. Si stabilisce per di più un doppio registro: per un verso, Henry è affascinato dai vezzi di Beatrix, che però svilupperà nei suoi confronti una trama crudele di attrazioni e ripulse alterne,

facendogli soffrire le pene d'inferno; ma a consolarlo c'è l'amore ambiguo, tra il materno e il passionale, che prova verso di lui la castellana, Rachel, mentre l'oggetto della sua tenera affezione non sa bene come interpretare quegli indubbi attestati di preferenza, non osa quasi ricavarne la conclusione che si tratti di vero amore. Proprio come l'onesto Dobbin che abbiamo visto in azione nella *Fiera di vanità*, anche il nostro Henry, riconoscente per il buon trattamento ricevuto dai suoi parenti, si erge a intrepido difensore delle loro cause, protegge la fuga del castellano, perseguitato per la sua fede negli Stuart, e poi lo vendica da chi lo ha ucciso in duello, assiste e trae fuori dai guai Frank, esattamente come nell'*opus magnum* Dobbin è solito fare nei confronti dello scapestrato George Osborne. Di grado in grado, nella professione di questo suo spirito assistenziale il protagonista giunge a esiti di masochismo, come quando rinuncia addirittura ai propri diritti. Infatti, come succede nelle favole, il brutto anatroccolo risulta essere un cigno nobile: il padre in extremis lo aveva riconosciuto in un testamento rimasto a lungo nascosto, e dunque è lui, il vero capofamiglia, il legittimo proprietario di quella sorta di castello di Fratta venuto prima del tempo, le parti si rovesciano, ora sono Rachel, Trix e Frank a dovergli baciare le mani. Ma in lui non c'è affatto spirito di vendetta, di ritorsione; anzi, ormai investito di un ruolo riconosciuto, egli si batte ancor più per la felicità dei suoi protetti e in particolare delle due donne amate, l'una che si propone impetuosa e disponibile, ma poi si ritrae, l'altra che trepida nell'ombra. Sul finire, il romanzo imposta un delizioso intrigo, approfittando del passo indietro nella storia, forse attuato proprio per sfruttare una simile potenzialità. Come si è detto, la trama ci riporta ai colpi di coda che la infelice casa degli Stuart ha tentato per riprendere il controllo sulla Gran Bretagna, e dunque in vista di una tale missione, in cui crede, Henry fa giungere sul sacro suolo inglese addirittura il Delfino, il pretendente al trono di Francia, imponendogli di mascherarsi sotto false sembianze, nel momento in cui la regina vedova d'Inghilterra si sta spegnendo, e dunque la presenza in loco di un legittimo aspirante alla successione potrebbe consentirne la proclamazione, contro i pretendenti appartenenti alla dinastia degli Hannover. Deliziosa, divertente, è la figura del Delfino,

davvero un Casanova, o se vogliamo, un Barry Lindon, ma in versione leggera, il quale, nascosto nel fastoso palazzo che i Castelwood hanno a Londra, purtroppo vi incontra Trix e ne resta immediatamente sedotto, con pronta corresponsione da parte della fanciulla ondivaga, sicura che la attende una grande sorte, come sarebbe quella di impalmare un pretendente al trono. Ma il vigile Henry ben comprende che il principe francese cerca solo la facile avventura di una notte, anche se, in balia dei sensi, non esita a disertare il campo, abbandona Londra e si precipita di nascosto nel castello dei sogni, dove Henry deve accorrere a tappe forzate per impedire che avvenga il crimine, che i due giovani consumino davvero una notte di piacere cui, dato l'alto lignaggio del Casanova francese, non potrebbe seguire una giusta riparazione. Intanto, la regina muore, e la successione passa agli Hannover, il Delfino e Trix inveiscono, maledicono l'austero vigile dell'onore familiare, ma non c'è più nulla da fare. D'altronde il nostro ritrovato Dobbin può finalmente coronare il lungo segreto affetto per Rachel, ovvero può sposare la controfigura di Amelia.

7.7. Charlotte Brontë, il riscatto dell'istitutrice

La leggera inferiorità che i due grandi inglesi del primo Ottocento devono accusare rispetto ai due dirimpettaï francesi è in buona misura compensata dalla presenza, sull'altra riva della Manica, di ben tre scrittrici di notevole efficacia, cui la Francia può rispondere solo con il caso, decisamente inferiore per finezza di analisi e capacità di presa sul costume, di George Sand. Invece le tre narratrici dell'altra sponda sono degne di misurarsi, seppure a distanza, con la massima rappresentante della categoria delle donne scrittrici, nell'intera vicenda di due secoli qui esaminata, Jane Austen. Due di loro, poi, affondano in un clima di famiglia che le unisce, anche se affrontato e

risolto in chiavi diverse e con esiti che sicuramente non risultano a favore della più anziana delle due, Charlotte Brontë (1816-1855), dato che la più giovane Emily, anch'essa dall'esistenza breve e travagliata (1818-1848), sa mettere in moto procedimenti più sofisticati e affascinanti. La Jane Eyre protagonista del capolavoro di Charlotte, in qualche modo rivendica l'onore delle giovani povere, costrette al ruolo socialmente non troppo lusinghiero di fare da precettrici di fanciulle altolocate, così trovandosi sul punto di scivolare sempre più in basso al rango di governanti o di domestiche tout court. La rappresentante insuperabile della categoria è naturalmente la Becky Sharp di Thackeray, che si prende il piacere di uscir fuori dal profilo umile e sottomesso usualmente assegnato a un'attività del genere, ben decisa invece a mettere in atto una serie di gesti volutamente immorali, fuori dei sacri canoni, col che le riesce di essere personaggio di grande fascino. Il buonismo, il rispetto delle regole non sono certo fatti per strappare il consenso dei lettori, a meno che a loro volta non intendano partecipare a un'ipocrisia diffusa. Jane Eyre, dal canto suo, intende marciare per il retto cammino, ispirarsi a una rettitudine senza macchia, quasi che, appunto, volesse riscattare la sua professione dalle ombre in cui l'ha precipitata quella sua collega assai più spregiudicata. Vero è che Jane non nasce in condizioni così equivocate come Becky; anzi, le appartarrebbe una collocazione sociale di pieno agio, se non fosse per la morte precoce della madre, che la affida a un bravo fratello ma a sua volta condannato a sparire in breve, cosicché la povera fanciulla finisce sotto le grinfie di una zia spietata e crudele che le preferisce spudoratamente i propri figli, John, Eliza e Georgiana, abbassandola al rango di domestica appena tollerata. In fondo, così impostando la sua creatura, la Brontë non fa che seguire i copioni già apprestati da Hugo, nei confronti della povera Cosette, e da Dickens, riguardo a certi suoi eroi dell'altro sesso. Ne viene insomma un quadro di privazioni e di stenti alquanto scontato, ma ricalcato dalla nostra autrice con indubbia efficacia, anche nel tratteggiare la figura del primogenito John, viziato dalla madre che gli dà tutte vinte e lo destina quindi a finir male, ad annegare nell'alcol e nei debiti, mentre già nell'infanzia egli tratta duramente la cuginetta sfortunata. Le due ragazze a loro volta

sono civette, si adagiano nel benessere assicurato loro dalla genitrice, così esosa nei confronti di quella sorta di figlia adottiva che le è stata assegnata. La brava Jane Eyre sopporta con santa rassegnazione le privazioni di cui è vittima nell'ambiente domestico, che poi si continuano moltiplicate nel collegio di poco prezzo cui è assegnata per ricevere uno straccio di educazione, trovandosi esposta a umilianti pene corporali, e intrattenendo squisiti rapporti con qualche altra creatura fragile, condannata a morte precoce. Invece per Jane si profila un'uscita di sicurezza, che consiste appunto nell'andare a fare la precettrice presso una famiglia di alto conio, con nobile dimora sperduta nell'infinita campagna inglese in cui invariabilmente le narratrici inglesi, dai tempi della Austen, collocano le loro vicende. Qui si crea un'abile suspense in attesa del signore del castello, tale Rochester Redward, avvolto nel mito di un'esistenza quasi di sapore byroniano, dedita a tutti gli eccessi, da grande globe-trotter, mentre in quel porto tranquillo è depositato forse il frutto di una sua colpa pregressa, la deliziosa bimbetta Adèle, che è appunto il fiore delicato cui Jane deve apprestare le sue cure. Decisamente romantico è l'incontro tra lei e il signore del castello, che sopraggiunge al galoppo mentre lei fa una passeggiata nei dintorni, restando vittima di una caduta spettacolare proprio in presenza della brava ragazza, attonita per quell'incontro, e timida nel prestargli un primo aiuto. Sembra quasi di ritrovare la caduta dello stendhaliano Lucien Leuwen in presenza della donna che poi sarà da lui amata alla perdizione, siamo cioè in vicinanza di una di quelle cristallizzazioni, o eventi traumatici, che il narratore francese sa giocare con tanta forza. Qui invece il tutto segue un decorso più tranquillamente romantico: è chiaro che dopo quella fatidica entrata in scena qualcosa nasce, tra il burbero giovin signore e la fanciulla degradata, siamo quasi a una riedizione degli amori di Pamela, sennonché il nostro Rochester è assai più leale e schietto nel comportamento, seppur non esente da bizzarrie e da momenti di altezzosa presa di distanza rispetto all'umile governante, con abile schermaglia di attrazioni e ripulse. Intanto, Charlotte, in quei modi pur sempre un po' troppo scoperti e lineari che le sono propri, e che diminuiscono il fascino del suo romanzo, batte anche alla porta del *noir*: Jane

si avvede che in quel castello ci sono fantasmi, infatti un'ala è posta sotto clausura, ma ne vengono urla strane, sintomi inquietanti di presenze aliene. Come si è visto, la Austen aveva sfruttato abilmente questa possibile collusione con le storie nere alla Radcliffe, ma poi se ne era allontanata, riprendendo con orgoglio il suo cammino con i pedi ben piantati sulla scena reale, mentre la Brontë si pone a metà strada, evoca qualche fantasma, che c'è davvero, ma che poi trova una soluzione entro i limiti del verosimile. La dimora di Thornfield nasconde davvero un segreto, ma è quello di una moglie che il baldο signore si è procurato incautamente in una delle sue peregrinazioni avventurose, ora quella donna è impazzita, e ricoverata nei recessi della dimora come in una infermeria attrezzata all'uopo. In modo alquanto inverosimile questo burbero ma sostanzialmente onesto signore decide di scavalcare i dislivelli di classe e di sposare davvero la limpida Jane. Ma al momento della cerimonia c'è chi viene a dichiarare che il matrimonio non si può fare per i precedenti vincoli dello sposo, al che Jane fugge inorridita, e cerca di dimenticare Thornfield e l'amore che vi è nato, rituffandosi nel suo destino di modesta precettrice, solo che l'autrice, dall'alto dei suoi poteri demiurgici, in questo caso decide di essere benevola, e dunque, con ricorso al solito colpo di dadi, fa piovere sulla sua creatura un'eredità cospicua, anche se la zia cattiva aveva fatto di tutto per impedirle di apprendere questa fortunata circostanza. Insistendo in un comportamento opposto a quello di Becky, e volendosi conformare del tutto a un ritratto di schietta lealtà d'animo, la candida Jane perdona la malvagia zia, ritorna ad assisterla nei suoi ultimi giorni, poi, entrata nel benessere giuntole tra capo e collo, è presa dallo stimolo di sapere che cosa sia avvenuto nel castello della promessa felicità, Thornfield, e vi ritorna. Viene a sapere, con grande sorpresa, che la dimora superba è stata distrutta in un incendio, ovviamente appiccato dalla folle prigioniera, anche se il marito così gravemente punito per quel suo errore del passato ha tentato generosamente di sottrarre alle fiamme quella palla al piede che si era inflitto con le sue mani, ma il gesto di magnanimità gli era costato assai caro, causandogli una cecità quasi totale. E dunque, le parti si sono invertite, ora Jane è nel pieno fulgore della giovinezza e nel possesso di una solida

fortuna, laddove il principe azzurro di una passata stagione langue nell'assenza della vista e nella rovina economica. C'è posto quindi per un bell'atto riparatore, le due esistenze possono finalmente coronare il loro sogno senza più remore, la causa del buonismo trionfa assoluta.

7.8. Emily Brontë, come dare pace ai fantasmi

Anche il dramma impostato dalla sorella Emily (1818-1848), *Cime tempestose*, affonda in un quadro di vicende familiari per gran parte simili a quello presentatoci da Charlotte, solo che il tutto è “caricato” di tensioni assai superiori, che sfiorano addirittura esiti metapsichici, senza però mai varcare la soglia di un residuo di verosimiglianza. Emily, insomma, si sa muovere con estrema abilità al limite tra il vero e l'immaginario, tra un decorso entro normali parametri psicologici, e invece quattro passi nel delirio, ma sempre accompagnati da una convincente spiegazione in termini di manuale psichiatrico. Inoltre c'è in lei una maggiore abilità di conduzione della vicenda, infatti il suo romanzo disprezza il banale decorso lineare, dall'infanzia e adolescenza dei protagonisti in su, bensì ci fa entrare a bomba *in medias res*, anche se ciò obbliga la narratrice a fare ricorso a figure abbastanza pretestuose di testimoni occasionali. Il tutto infatti comincia quando un bravo ma in sostanza neutro ed estraneo signor Lockwood vuole prendere in affitto una dimora, Thrushcross Grange, al solito dispersa nella sconfinata campagna inglese, il che lo obbliga a mettere i piedi in una dimora attigua, la Tempestosa, un nome che è anche *omen*, lasciandoci presagire che quel luogo sarà soggetto a tutte le tempeste dell'anima, in accordo con le tempeste atmosferiche. Infatti nebbie e freddi intensi, e distese di paludi e boschetti selvaggi fanno corona a questa dimora spettrale, facendone

qualcosa di simile a una meteora piovuta da abissi dei sentimenti, o a un'astronave librata a mezz'aria tra la normalità e la follia. Entrato in quel luogo di afflizione, il limpido Lockwood vi scorge un manipolo di personaggi assai male assortiti tra loro, tanto che gli riesce difficile assegnare i vincoli di parentela o di dipendenza in qualità di domestici, e anche i loro reciproci atteggiamenti sono imperscrutabili, ma sicuramente si avverte un'atmosfera pesante, i risentimenti, gli odi, le passioni vi sono così densi da poterli tagliare col coltello. Occorre pertanto che la storia faccia i necessari passi indietro, un compito che all'attenzione affascinata di Lockwood viene svolto da una governante presente nel corso degli anni, l'onesta Nelly, in grado di sbrogliare la matassa, e soprattutto di descrivere gli strani rapporti di tensione bipolare che nel corso del tempo hanno coinvolto le due località, assegnando alla dimora della Grange il compito di funzionare come il regno del bene e della luce, laddove la Tempestosa è stata il regno del male e dello scatenamento di forze demoniache. Tutto, anche qui, comincia con un bravo *pater familias*, Earnshaw, che, pur avendo già due figli a carico, Hindley e Catherine, concepisce a un tratto un'idea infelicissima, fonte di infiniti guai a venire, ripresentandosi dopo un viaggio d'affari, invece che coi doni promessi ai figliuoli, con un dono di ben altra natura, consistente in un trovatello che ha accolto per pietà, per la bontà d'animo che lo ispira, sottraendolo alle miserie della strada. Si tratta di una creaturina nera, chiusa a riccio su di sé, insondabile, cui viene dato un nome unico, Heathcliff, che ne compendia tutta l'essenza, passato e futuro. Abbiamo già incontrato copiosamente, in tanti romanzi precedenti, le peripezie dei trovatelli per bene, Dickens ce ne ha fornito esempi abbondanti, e anche Jane Eyre, in sostanza, appartiene al versante buono di questa casistica, del diseredato senza sua colpa, che non prevarica, non si sente offeso, ma al contrario è pronto a rendere bene per male. Ma esiste anche il decorso opposto, che a dire il vero abbiamo trascurato quando ci era stato offerto in una novella stesa da von Kleist, autore che abbiamo preferito saggiare su altri temi. In questo caso, è un trovatello da vedere, per dirla con il Pascoli, nei panni del cuculo ozioso, o forse peggio, del tizzone d'inferno, dell'inviato di Satana, che si insinua in una sana e felice famigliola per

sconvolgerla *ab imis*. La situazione resta bloccata finché vive il buon Earnshaw, che ama quel suo figlio adottivo in ricordo della buona azione compiuta, da lui ricambiato. Ma quando il *pater familias* scompare, assieme alla moglie debole e quasi inesistente, il trio residuo si assesta secondo parti estreme. Il giovane erede, Hindley, si comporta del tutto come il cattivo cugino persecutore di Jane nel romanzo di Charlotte, il che fa supporre che nella famiglia Brontë ci fosse appunto un maschio spietato e sopraffattore. Il figlio legittimo non perdona al bastardo la quota di affetto che gli aveva sottratto presso il cuore paterno, lo abbassa e degrada oltre ogni limite, costringendolo a un livello di vita bestiale, come i cani di quella corte domestica. Viceversa la sorella Catherine si attacca al brutto anatroccolo, stringendo con lui un patto d'amore oltre ogni insidia e ostacolo e limitazione terrestre, anche se a dire il vero la fanciulla non manca di esercitare verso quell'essere inferiore scatti di superbia. I due crescono uniti da un patto di ferro, come animalletti selvaggi, come puledri scorrazzanti nella prateria, invano tenuti a freno dal violento e vendicativo padroncino. Ma intanto si insinua nel triangolo il polo buonista che ha sede nella Grange, dove risiedono i Linton, figure irrepreensibili ma proprio per questo alquanto devitalizzate. Eppure, Catherine si lascia prendere dalla nobiltà del *côté de chez Linton*, forse per infliggere una ferita sadica nella carne viva dello schiavo d'amore Heathcliff. Ferita insanabile, atroce, sanguinosa, tanto che il tizzone d'inferno si dà alla fuga, scompare dalla vista, forse reinghiottito dalle zone infernali che lo avevano sputato fuori da bambino. Quanto a Hindley, il signorotto rimasto in campo a dominare la Tempestosa, si sposa anche lui, con moglie di poca presenza, da cui ha un figlio, Hareton, destinato a rimanere per lungo tratto in una posizione marginale, da esistenza in riserva, ma poi chiamato, come vedremo, a giocare una sostanziosa parte finale. Dal matrimonio di Catherine col debole Linton nasce una seconda Catherine, quasi a perpetuare la catena, a dotare la saga di un nuovo anello. Infine il satanico Heathcliff ritorna in scena, da quella sua misteriosa lontananza che gli ha conferito l'agognato successo facendogli acquistare un buon gruzzolo, e soprattutto modi socialmente più corretti, e grinta autoritaria, è divenuto cioè un signore di tutto rispetto. Naturalmente, lo muove il

progetto di trarre vendetta dei torti subiti, e dunque torna a insediarsi alla Tempestosa irretendo il legittimo proprietario, e suo spietato nemico d'infanzia, Hindley, in una trama di debiti. L'uno insomma si degrada, si immerge nell'alcol, nel vizio, l'altro è sobrio, come si addice agli scalatori sociali, tutto nervi e muscoli, sicuro nelle sue mosse. Il programma di vendetta prevede che pure il figlio di Hindley, Hareton, debba subire un destino di abbassamento, indegno del suo rango sociale; insomma il vendicatore applica la legge del taglione. Ma purtroppo non può cancellare l'implacabile decorso temporale, che ha portato a morte l'amatissima Catherine. Ma il legame tra i due è stato così intenso, che evade da questa nostra scena terrestre, dilaga in dimensioni metapsichiche, Catherine resta ad "abitare" quei luoghi in cui si è svolto il suo dramma e si è compiuta la sua colpa di aver tradito il forte legame con Heathcliff fino a preferirgli il vacuo Edgar. Nel suo insaziabile spirito di vendetta, unito a un satanismo illimitato, l'eroe decide di sfidare direttamente il regno dei buoni, infatti accanto a Edgar c'è pure una sorella, Isabella, in sostanza partecipe dello stesso buonismo, e infatti ci si presenta sventata e ingenua, tanto da cedere alla seduzione del tutto strumentale che le rivolge il signore delle tenebre, Heathcliff, il quale ha un unico proposito, sottrarla al regno della bontà, farne la sua sposa, ma per trascinarla in schiavitù e abbrutirla in quell'inferno in terra che è divenuto la Tempestosa. Alla fine, a Isabella non resta altro partito che salvarsi con la fuga, portandosi dietro il figlioletto avuto dal malvagio coniuge, il giovane Linton, che come tutti i membri della sua famiglia è debole, malaticcio, indeciso, l'esatto contrario del padre temprato a ogni ostacolo. Muoiono Edgar e Isabella; Heathcliff, approfittando delle leggi del tempo, fa razzia di tutto, reclama il figlioletto, e pure la cugina Catherine junior, visto che è rimasta orfana, e che lui in qualità di cognato del padre, e dunque zio, ne è il parente più prossimo. La Tempestosa diviene una sorta di clinica crudele dove si escogitano incroci diabolici e malsani, sempre al servizio dello spirito smodato di vendetta che muove il tirannico padrone, il quale progetterà di far sposare tra loro i due cuginetti, intervenendo sulla giovane Catherine con minacce e detenzione per costringerla al passo non voluto. Ma giunto a quel vertice di perversità e di spietata

ritorsione, qualcosa si rompe, nell'incallito Heathcliff: è come se egli riprendesse a captare le onde metapsichiche che dalla sua dimora oltremondana continua a inviargli Catherine, egli entra in sintonia con lei attraverso lo spazio e il tempo, e con grande meraviglia dei suoi sottoposti, abituati a essere spietatamente repressi da lui, dà segni di una specie di estasi mistica, col che, diciamolo pure, conquista un posto di tutto rispetto nei nostri cuori. Infatti assistiamo rapiti, affascinati al sorgere di uno stato di *trance* che lo porta al digiuno, all'insonnia e infine alla morte. Così doveva essere, la perfetta unione mistica tra lui e Catherine doveva risultare davvero incancellabile, saldarsi con una coincidenza perfetta dei corpi e delle anime. Ma restano da sistemare i conti su questa terra, e qui Emily conclude con un tratto di buonismo: basterà saldare i due tronconi della catena genetica. Perché la vita ha diritto di continuare: pace ai morti, salute a chi resta a calcare questa nostra aiuola che ci fa tanto feroci, per dirla con Dante; così i due cugini, lui, Hareton, abbrutito nell'ignoranza e nella inciviltà, secondo il diabolico esperimento voluto dal tiranno, e lei, Catherine junior, pur nei suoi vezzi di signorina d'alto bordo, finiranno per incontrarsi e unirsi in un nodo di felicità impensatamente ritrovata.

7.9. Il vasto universo della Eliot

George Eliot (1819-1880) è scrittrice di ben maggiore ampiezza rispetto alle due colleghe e connazionali, le sorelle Brontë, che sono entrambe, in sostanza, autrici di una sola opera, data anche la loro breve esistenza, mentre la Eliot, in virtù di un'esistenza più lunga, ha dato alla luce una schiera di componimenti non molto inferiori, nella quantità, rispetto al caposquadra Dickens, con una conseguente varietà di casi e vicende. In linea di massima, si può spartire il campo dei

personaggi eliotiani tra i campioni di un umile mondo contadino, ma in genere molto probi, incapaci di astuzie e di colpi bassi, cui si oppongono i rappresentanti del mondo borghese, con qualche residuo di aristocrazia, in genere più propensi a fare il male, anche se certo non senza nobili eccezioni. Questa dicotomia la vede spezzare più di una lancia a favore degli onesti e dei puri di cuore, non diversamente da quanto avviene nelle pagine dickensiane, ma pure lei, per immaturità dei tempi, si trattiene dall'impostare la spartizione nei termini di un vero e proprio conflitto di classe, con relative battaglie. Il giudizio, di assoluzione per gli umiliati e offesi e di condanna per i prevaricatori delle classi alte, che in genere la scrittrice è pronta a emettere, resta affidato a un ordine morale di valori umanitari, senza imboccare le vie della rivolta organizzata e consapevole. Una delle prime prove della nostra autrice è rivolta a tessere le lodi di Adam Bede, robusto giovane agricoltore colmo di ogni virtù, che concepisce un giusto amore per una giovane avvenente, Hetty Sorrel. Ma il cattivo del luogo, un presuntuoso capitano Arthur Donnithorne, che sarebbe in sostanza il feudatario, il don Rodrigo della situazione, gli taglia la strada, fa girare la testa alla povera fanciulla e l'abbandona lasciandola incinta mentre lui si trasferisce per seguire una brillante carriera di ufficiale. La disgraziata, vergognosa per la gravidanza in cui il signorotto oltracotante l'ha lasciata, non protetta dal sacro sigillo del matrimonio, intraprende un folle viaggio, senza mezzi e col peso del nascituro, nel tentativo disperato di raggiungere il padre sleale e di ottenere da lui la dovuta regolarizzazione. Così, in definitiva, il protagonismo di questa prima storia passa per intero nelle mani della povera giovane incinta, costretta a partorire in solitudine, alla macchia, e a commettere un orrido infanticidio, per disfarsi del figlio della colpa, cui non sa proprio come attendere. Ne viene un processo implacabile, e perfino una condanna a morte, poi commutato in carcere a lungo termine, mentre sul finale bisogna riconoscere che il cattivo corruttore ha qualche cenno di contrizione, e tende addirittura la mano al solido Adam Bede, il conflitto di classe è rimandato a data da destinarsi.

La Eliot eccelle anche nelle storie brevi: delizioso per esempio è il racconto *Jacob e suo fratello* dove un giovanotto di

bassi natali, membro di una famiglia di ben sette figli, tenta di sollevarsi dal suo misero stato di fortuna, se ne va rubando un tesoretto alla madre e sparisce per tutti, salvo ricomparire anni dopo in altro luogo e con altro nome. Sembra che gli sia riuscito il salto di categoria, dallo stato degli eterni umiliati e offesi alla razza padrona. Infatti nella nuova località può aprire con successo un negozio di pasticciare, suo antico mestiere, e si accinge a contrarre un matrimonio assai conveniente. Ma dal passato che credeva di aver scongiurato emerge il fratello annunciato nel titolo, deliziosa figura di minorato psichico, che oggi definiremmo un *down*. Questi è pieno di affetto verso Jacob, felice nelle mosse e provvisto di quel fiuto indefettibile che tante volte caratterizza i minorati. Scoperta la nuova situazione anagrafica del congiunto, gli si appiccica come una mignatta, lo aggrava del suo peso, e lo trascina con sé in una inevitabile rovina.

Ancora più felice è *La bella storia di Silas Marner*, che presenta a tutta prima un caso inverso rispetto a quello di Jacob. Il protagonista di questa variante fugge dal luogo natio non per malvagità e anelito a crescere socialmente, ma al contrario perché nel paese avito gli è stato inflitto un grave torto, obbligandolo ad abbandonare il campo e ad andare a vivere in terra straniera, a condurvi una magra esistenza negli stenti e soprattutto nella solitudine. Qui dominano due fratelli appartenenti alla razza padrona, Godfrey il buono e Dunsey il cattivo, ma la bontà del primo è tutta *sub iudice*, in quanto, pur accettando gli obblighi sociali di maritarsi col buon partito, non ha rinunciato a intessere una relazione clandestina con la solita figlia del popolo, Molly, da cui nasce l'inevitabile figlia della colpa. In una fosca vigilia di Natale, raggelata dalle intemperie, la madre e la figlia derelitte vengono a trovarsi nei pressi della casetta in cui Silas mena i suoi tristi giorni. La piccola vi si rifugia, e i suoi capelli biondi sono come un raggio di sole, una stella di Natale che a un tratto si accende nella misera dimora del reietto, ben lieto di adottare in sostanza quella pargoletta. Ma su di lui la società dei benestanti continua a infierire, accusandolo di un furto, che invece è stato compiuto da Dunsey, il fratello cattivo e debosciato, il frutto guasto della pianta dei potenti. Ci vorrà del tempo per vedere Silas reintegrato nella sua onorabilità, ma un'ultima beffa del

destino gli toglierà anche il dono della pargoletta, in quanto il fratello maggiore, Godfrey, rinsavito, accetta infine le sue responsabilità e riconosce la paternità della bambina. A Silas resta solo la consolazione di essersi comportato da perfetto galantuomo.

Ma certo il capolavoro che emerge da questa frequentazione del mondo rurale è da vedere nel *Mulino sulla Floss*, non per nulla l'opera più nota e amata da un pubblico di lettori non qualificati, anche se la critica le preferisce opere posteriori, più complesse. Questo romanzo ci fa entrare nel seno di una famiglia, ambientata nel solito smisurato territorio della campagna inglese. Il quadro iniziale affonda in un clima di pace, di amore domestico, di sanità di comportamenti e affetti. Si parte insomma nel nome di un certo buonismo, che però via via viene logorato dai guai della vita, e mira diritto verso una catastrofe finale. Protagonisti assoluti sono anche qui due fratelli, Tom e Maggy, che vivono perfettamente integrati in un sano nucleo familiare. Il padre Tulliver conduce con vigore e onestà il mulino annunciato nel titolo, traendone consistenti profitti, e avendo a fianco una brava moglie, Bessy. Quest'ultima, però, proviene da una famiglia, i Dodson, che si reputa superiore nella gerarchia sociale, tanto che le sorelle la rampognano di continuo per quello che è sembrato essere un matrimonio sconveniente, con un personaggio non adeguato al suo censo di partenza. Tanto più che il pur bravo Tulliver non è prudente nella conduzione degli affari e ben presto si trova costretto a gravare di ipoteche la casa e il mulino. Egli inoltre non sopporta certe sopraffazioni di cui è vittima, soprattutto a opera del malvagio Wakem, figura di tempra balzacchiana, avido di potere e di successo economico, benché colpito negli affetti profondi. La sorte, infatti, gli ha dato un figliolo, Philip, debole, malaticcio e deforme, che la malformazione costringe a recitare la parte di anima bella, e a provare una sincera afflizione per la condotta spregiudicata del genitore. I rapporti tra Tom e Maggy potrebbero richiamare quei tratti di sopraffazione del fratello maschio sulla sorella che abbiamo intravisto nei romanzi delle Brontë, anche se per fortuna in questo caso non si dà alcuna discriminazione tra i due fanciulli, entrambi cresciuti nel tenero affetto dei genitori. Il costume del tempo, però, è favorevole a chi porta i calzon, e dunque tutto

sembra essere dovuto a Tom, a cominciare da un'educazione che lo destini ad attività dignitose. In questa diversità di trattamento si profila un forte grado di ingiustizia, in quanto Tom non ha proprio nessuna attitudine allo studio e respinge da sé una dimensione di intellettuale, preferendo porsi nei panni di un rude ragazzaccio, contento quando può andare a saccheggiare i nidi d'uccelli o darsi alla pesca. La sorellina invece ha sensibili risorse di intelletto e d'immaginazione, e dunque, se i tempi fossero diversi, sarebbe lei la più indicata a ricevere una fine e completa educazione. Però, malgrado il profilarsi di un discrimine di questo genere, nulla in sostanza è di freno alla piena intesa dei due fratelli, e anzi in quella loro felice infanzia sta un condizionamento che poi non li abbandonerà più. Ma purtroppo su quell'isola felice non tardano ad abbattersi le sventure imposte dallo *struggle for life*, come vuole la narrativa in regime moderno. Il *pater familias* è troppo onesto e rigido, sfida le leggi, non sapendo che queste sono manovrate dai ricchi, e perde la causa contro il prepotente Wakem (incontreremo ben presto casi analoghi trattati negli splendidi racconti di Puškin). Tutto ciò rappresenta la maledizione di un darwinismo avanti lettera, secondo cui i forti divorano i deboli, soprattutto se questi hanno il torto di ispirarsi a un *frangar non flectar* e non si curvano per resistere ai venti avversi. Si perdono così il mulino e la casa e i beni vengono pignorati per bancarotta, che è come sappiamo bene il massimo crimine di cui un essere umano si possa rendere colpevole sotto l'imperversare dell'etica della proprietà, del possesso goloso e geloso della roba. Vengono in questo modo abbandonati i sogni di prosperità: Tom deve interrompere gli studi, darsi a lavorare alla bell'e meglio e guadagnarsi il pane nei modi più modesti, anche perché il padre cade sempre più nel baratro. Il momento culminante è quando, incontrando colui che lo ha ridotto sul lastrico, il cattivo Wakem, lo aggredisce in malo modo, venendo subito dopo colto da un colpo apoplettico che lo trascina alla morte. Il nucleo familiare si trova così costretto a chiudersi a riccio su se stesso. Si rivelano però le forti doti di lavoratore di Tom. Accolto per carità dai facoltosi parenti della madre, ben presto, infatti, dimostra di saperci fare, e così diviene l'ultima speranza per le sorti della famiglia. Intanto però pesa quell'inscindibile legame

che unisce i superstiti. Tom si fa giurare dalla sorella che mai e poi mai dialogherà con la parte nemica dei Wakem, intimandole un simile divieto a ragion veduta. Maggy, infatti, anima bella e trepidante, si sente attratta dal giovane figlio del nemico, ben comprendendo che il comportamento da inetto negli affari, cui egli si ispira, e peraltro imposto dalla sua stessa menomazione fisica, è un valido mezzo per scontare le colpe del padre. L'intellettuale Maggy è affascinata da quell'anima generosa, anche se imprigionata in un corpo sgraziato e infelice: sarà, dunque, possibile che i due congiungano le loro sorti per vendicare la causa dei deboli sui forti e prevaricatori di questo mondo? Intanto, anche il richiamo dei sensi vuole la sua parte. Maggy incontra sulla sua strada l'avvenente Stephen, e dunque si apre in lei un cruciale dibattito: ascoltare la voce della mente, mettersi cioè col debole e inetto Philip, o col maschio e risoluto Stephen? In realtà, l'autrice, che gode dello statuto di onnipotenza tipico di una moderna narrazione, si sente indotta a un gioco crudele, nei confronti di quella sua protagonista. Maggy infatti, giunta a quel punto, potrebbe ricalcare le orme delle eroine di Jane Austen, farsi contestatrice di ogni ordine di pregiudizi, superare il cieco veto familiare secondo cui non si deve perdonare ai nemici, e tanto meno intrattenere rapporti d'affetto con i loro discendenti. Un'altra ragione per non seguire le leggi del cuore e non darsi a Stephen starebbe nel fatto che questi è già promesso a una parente. Per riassumere, *vivre sa vie*, o obbedire a varie istanze autoritarie? Ciò che lega realmente le mosse di Maggy è, prima di tutto, il sacro legame contratto negli anni dell'infanzia. Chi, infatti, ha introiettato il ricordo di quei momenti paradisiaci non li può tradire, e dunque la nostra protagonista non va affatto dove la porterebbe il cuore, ma sottostà alle prescrizioni fraterne, rompe col debole Philip, visto che è il figlio di chi ha rovinato la famiglia, ma non segue neppure sulla via della fuga sentimentale il robusto e aitante Stephen, che potrebbe rispondere a una scelta di vita, di apertura al futuro. La vicenda si blocca, così, su se stessa, e a risolverla provvede una catastrofe naturale: l'alluvione cui, periodicamente, va soggetto proprio il fiume dei beati ricordi infantili, la Floss, che, entrando in piena, tutto travolge nel suo scatenamento. Le acque ingrossano trasportando verso il mare mobili sottratti

alle case, alberi sradicati, carogne animali, minacciando la stessa sopravvivenza del mulino. Va detto che Tom, a sua volta, ha compiuto rinunce simmetriche: anche lui poteva crescere socialmente, darsi a un'attività commerciale per la quale aveva rivelato capacità sorprendenti. Lo inchioda, però, al passato un'uguale maledizione, o forse benedizione incancellabile. Egli sente che il suo dovere preciso è di ricostituire la felice condizione che i genitori avevano assicurato a quegli Adamo ed Eva in versione infantile e agreste. Egli, dunque, è là a tutelare il mulino risorto a nuova esistenza, con Maggy al suo fianco, e insieme vengono travolti dalle onde montanti. Ciò dimostra come il passato sia più forte del futuro e finisca per vincere. In definitiva, la Eliot si chiama fuori sia dal cupo dramma balzacchiano e darwiniano che vede i forti vincere sui deboli, sia dalla possibilità di professare l'atteggiamento critico verso i pregiudizi sociali, a suo tempo impostato dalla Austen.

I romanzi della maturità vedono un'ascesa nelle condizioni dei protagonisti, appartenenti ormai al ceto abbiente, intessendo in salotti o in dimore agiate i loro patemi d'anima. Le due opere in cui la Eliot si impegna al massimo nel tratteggiare questi riti della buona borghesia, anche se pur sempre radicata nei beni fondiari della campagna, sono *Middlemarch* e *Daniel Deronda*. Una certa tradizione critica vede nel primo il capolavoro della nostra autrice, anche se, tra gli elementi che la rendono vicina a Dickens, vi è una certa equivalenza tra le sue opere. Riesce, così, difficile pronunciarsi a favore dell'uno o dell'altro romanzo. Comunque, al centro di *Middlemarch* sta un'eroina di buon censo, Dorothea Brooke, detta familiarmente Dodo, con accanto una sorella più giovane, Celia, detta Kitty. Entrambe orfane, vengono adottate da uno zio, rientrando in pieno nella categoria dickensiana di quegli adulti scapoli per vocazione, puri di cuore, pronti a fare il bene attorno a sé, pagando ben pochi tributi alle convenzioni del tempo. Dodo ha una psicologia assai complessa, portata all'autoanalisi, che l'avvicina notevolmente alle capacità già incontrate nelle protagoniste della Austen, di cui condivide, in partenza, una certa paura della vita, e delle scelte sul piano affettivo, diciamo pure sessuale. Da qui viene una opzione infelice a favore di un pretendente maturo, Edward Casaubon, un pastore della chiesa anglicana, in possesso di un cospicuo

patrimonio, ma ingessato nella pratica austera delle virtù, in un'arida esistenza dedita agli studi di teologia. Matrimonio freddo, raggelante come un inverno, laddove la sorella Kitty, pazerellona e impulsiva, prende per sé un temperamento istintivo, James Chettam, che a dire il vero avrebbe preferito Dodo, ma era stato da lei respinto proprio per la sua mancanza di *aplomb*. Poco alla volta, Dodo si pente del matrimonio contratto, per paura della vita, con quel partner troppo compassato, e anche troppo anziano, che in effetti resta ben presto vittima di crisi a ripetizione, fino alla scomparsa. Ma nel frattempo nella cerchia del marito è comparso un giovanotto, Will Ladislav, legato al Casaubon da contorti vincoli di parentela. Casaubon è nello stesso tempo un benefattore e un profittatore nei confronti del giovane, portato comunque a temerlo, per la sua evidente generosità di impulsi e giovinezza d'anni e di animo. Sono invece queste le virtù che attraggono a sua insaputa Dodo, ormai pentita della prematura rinuncia compiuta a *vivre sa vie*. Casaubon intuisce la possibile nuova relazione tra i due giovani, e concepisce un perfido testamento secondo cui, qualora Dodo convolasse a nozze con Will, perderebbe ogni diritto. Accanto a questo asse portante della vicenda se ne aprono tanti altri laterali, nella cui conduzione la Eliot conferma di essere buona seguace dei grandi esempi di Dickens e di Balzac. Intanto Dodo cresce nell'autostima, nel coraggio di dirigere la propria esistenza e di fare le sue scelte del cuore, e alla fine decide di unirsi al vitale, intraprendente Will, costi quel che costi.

Forse ancor più complessa è la trama di *Daniel Deronda*, dove troviamo un personaggio che in qualche modo corrisponde a Dodo, Gwendolen Harleth, ma che non è ugualmente supportata dalla florida situazione economica e sociale che invece sostiene la protagonista di *Middlemarch*. La Harleth, infatti, è orfana di padre, e con una madre che ha ben sette figlie a suo carico. Ciò, tuttavia, non le ha impedito di conseguire un'accurata educazione, e inoltre possiede di suo ottime qualità, bellezza, portamento, disinvoltio *savoir faire*: è insomma una perfetta fanciulla da marito, in attesa del buon partito. Quest'ultimo sembrerebbe rappresentato proprio dal Deronda eponimo della vicenda, anche lui persona di bell'aspetto e di intense doti intellettuali, su cui grava però un

certo mistero, trovandosi appoggiato e finanziato oltre misura da un ricco baronetto, Sir Hugo Mallinger. Costui è uno di quei probi e disinteressati catalizzatori quali abbiamo visto entrare nelle vicende di Hugo e Dickens, o invece è mosso da un sentimento di affetto per un non riconosciuto figlio naturale? Deronda esita, e anche Gwendolen, come Dodo, fa il mal passo, sposandosi con un facoltoso parente di Mallinger, il Grandcourt, mossa, in questo caso, non dalla paura di vivere, ma dai morsi della magra situazione finanziaria che la spingono a concludere le nozze col buon partito. Ma il Grandcourt è personaggio meschino, sul tipo di Casaubon, seppure per altri aspetti: mentre il pastore peccava di aridità di cuore e di gelosia verso i possessori di fermenti vitali, il Grandcourt è cinico, egoista, pieno di sé. Egli vuole possedere una bella moglie come si possiede un cavallo di razza in scuderia, pretendendo da lei una sottomissione assoluta, e anche l'accettazione incondizionata di certi compromettenti trascorsi che lo hanno visto addirittura impiantare una famiglia illegittima, con corredo di numerosi figli. Anche qui ci sarà una rottura, benché non preceduta dalla morte del coniuge. È libero allora il campo per giungere all'unione delle due anime elette, di Gwendolen con Daniel, come tutti si aspettano? Ma a questo punto la Eliot compie uno scarto, rispetto all'andamento prevedibile della sua storia. In fondo, Deronda contesta dentro di sé la mancata purezza intellettuale di Gwendolen, la quale ha accettato quel matrimonio così sbilanciato non per un impulso nobile per quanto sbagliato, al modo di Dodo, bensì per freddo calcolo. Bisogna poi aggiungere che Deronda è seriamente condizionato dall'enigma dei suoi natali, a cui verrà data una risposta solo sul finire dell'opera, nel modo più romanzesco, quando infine il supposto padre naturale Mallinger gli dirà di aver agito su mandato di una cara amica, vera madre di Daniel, che pure si è voluta sbarazzare del figlio fin dalla culla, affidandolo appunto alle cure di Mallinger. Attraverso questa tardiva rivelazione, e l'incontro breve con la madre, in un hotel a Genova, Deronda scopre anche di appartenere alla nazione ebraica, come del resto aveva presentito per vari segni, tra cui l'aver salvato dal suicidarsi nelle acque del Tamigi una ragazzina ebrea, oppressa dalle disgrazie piovute sulla sua famiglia, Mirah Lapidoth. Si è accennato alla nota costante di

un certo antisemitismo che compare in quasi tutti i romanzi di questa nostra lunga storia, più per accettazione passiva di un luogo comune gravante sulla cultura occidentale che per intima convinzione dei vari autori. Bisogna, così, apprezzare questa opzione assolutamente contraria espressa dalla Eliot, che fa accettare al suo eroe eponimo un pieno riconoscimento della sua condizione di ebreo, inducendolo a impalmare la debole, fragile, indifesa Mirah piuttosto che l'avvenente e smaliziata Gwendolen. In fondo, si ritrova con ciò una situazione già incontrata nel *Dombey* dickensiano: anche là, infatti, una donna di specchiate virtù viene a un compromesso, accettando per interesse un matrimonio impostole dall'alto, salvo poi pentirsene e ritrarsene con sincero ribrezzo, benché troppo tardi per seguire appieno la luminosa strada indicata a suo tempo dalle eroine della Austen. Una strada cui invece si attiene con qualche convinzione Dodo, la protagonista di *Middlemarch*.

8. ARRIVA IL MACROCONTINENTE DELLA NARRATIVA RUSSA

8.1. Puškin nel ruolo di padre fondatore

Le guerre napoleoniche avevano rivelato che sul Continente ormai il vero avversario della Francia era la Russia. L'Inghilterra manteneva intatto il potere sui mari, ma sulla terra le armate napoleoniche riuscirono quasi sempre a battere le forze rivali dell'Austria, ormai entrata in una parabola discendente, anche se sostenuta dalla vecchia sapienza diplomatica e dalla forza delle tradizioni. E anche la Prussia era ben lungi dall'essere già divenuta quella mirabile macchina da guerra che si sarebbe dimostrata sul finire del secolo, e proprio ai danni della Francia; una Prussia che oltretutto era pure lontana dall'aver unificato sotto di sé le membra sparse della nazione germanica, ancora frantumata in un mosaico di minute formazioni statali, quasi al modo del nostro paese. Ma sappiamo anche che da qui era venuta la virtù della Germania "romantica", all'insegna del "piccolo è bello". Nel Continente, nella prima metà del secolo, il massimo dello scontro, quanto a poteri economici e militari, sussisteva appunto tra la Francia e la Russia degli zar. E sappiamo pure che là dove c'è una qualche forma di potenza economico-militare, non tarda a manifestarsi una piena validità anche negli ambiti della cultura alta, con la letteratura in testa. E così, nel corso dell'Ottocento, se l'Inghilterra regge bellamente il confronto col vicino paese al di qua della Manica, precedendolo addirittura nel dar vita alla rivoluzione industriale, sulla terra ferma è l'enorme

subcontinente russo a costituire un poderoso concentrato di forza economica. Tale potenza non è dovuta all'industria, ancora pressoché assente, bensì a quello smisurato corpo di possedimenti terrieri, dediti a una forma economica primaria di basso profilo tecnico, ma di enormi dimensioni, qual è l'agricoltura, propiziata dal fatto di poter contare su un'altrettanto enorme riserva di braccia da lavoro, i servi della gleba. Da tutto ciò non poteva mancare di levarsi una imponente letteratura, particolarmente poderosa proprio nell'ambito che ne costituisce la punta d'attacco, in epoca moderna: la narrativa. Insomma, per tutto l'Ottocento, tra Francia e Inghilterra, la Russia agisce da terzo incomodo, prima di tutto nei settori portanti dell'economia e della potenza militare, ma non senza uno straordinario indotto pure sul fronte della narrativa, in cui forse le riesce perfino di superare il peso dell'Inghilterra. Solo la Francia è in grado di resistere a tanto prodigioso sviluppo, ma purché, oltre al formidabile duo Hugo-Balzac, si facciano entrare in lizza ulteriori grandezze fin qui non esaminate, fornite soprattutto dalla coppia Flaubert-Zola.

L'entrata in campo del grande stato slavo, che avviene in modo subitaneo, quasi saltando a piedi pari le fasi di riscaldamento dei muscoli e di preparazione, o di continuità con un illustre passato, indubbiamente riscontrabili negli altri due paesi maggiori, ha il suo segno eloquente nel primato di una sola personalità d'eccezione, Aleksandr Puškin (1799-1837). In pochi altri casi di letterature nazionali è avvenuto che un solo uomo facesse da prologo, da annunciatore, da garante di tutti i successivi sviluppi. Vedremo che sarà possibile spartire l'enorme rigoglio della narrativa russa dell'Ottocento secondo due linee di tendenza, una più strettamente legata a cantare le sterminate distese della campagna e gli accidenti che vi trovano alimento, da Gončarov a Turgenev a Tolstoj, l'altra invece volta a registrare i tormenti, i conati di rivolta che già albergavano nelle metropoli del paese, Mosca e San Pietroburgo, e sarà questo l'asse Gogol'-Dostoevskij. Ebbene, grande merito di Puškin è di aver anticipato, e tenuto avvinte in un unico mazzo di soluzioni, le due vie, cosicché dal suo capace cappello a cilindro i successori potranno andare a scegliere ciascuno una propria fetta di

eredità, un repertorio di trame, casi e figure da sviluppare più univocamente, sempre però nel rispetto di una matrice unitaria di partenza. Oltretutto, Puškin comincia confermando il peso del ruolo che la tradizione, e anche il nostro conseguente commentario, assegnano a Byron. Egli ben intende quale formidabile modello venga offerto dai due poemetti di lungo corso concepiti dall'inglese, in cui egli era riuscito a conciliare le esigenze della lirica, condizionata dalle leggi della metrica, e, allo stesso tempo, un opposto andamento prosastico tenuto a procedimenti più spicci e risoluti. Il poemetto puškiniano dedicato a Eugenio Onegin vuole essere una manifesta ripresa, per dichiarazione esplicita dell'autore, del *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* e del *don Giovanni* stesi dall'altro, con la stessa abilità di applicare una versificazione capace di affrontare qualsiasi nodo di cronaca, di attualità e di moda, ma sempre tenendo le distanze, introducendo un sapiente spazio per una critica ironica. Anzi, se vogliamo, Puškin prende le distanze dal suo modello fin dall'inizio, in quanto Byron, in genere, si identifica coi suoi due eroi eponimi, mentre l'autore russo imposta un gioco dissociato: in parte ammette che Onegin può essere considerato una sua proiezione, ma in parte se ne distacca. Questo comporta l'entrata in campo di una profonda diversità, tra l'inglese e il russo. Il primo, in fondo, gioca tutte le sue carte lanciando la sfida contro il mondo delle ipocrisie sociali e di classe: il suo eroe parte a lancia in resta, assumendo su di sé i rischi di un tale atteggiamento, pronto a pagare caro e duro. Ma i pochi anni che li dividono alla nascita servono per posizionare i nostri due autori su rotte alquanto diverse. Puškin ben avverte che il secolo appena iniziato sarà dominato dalla ragion pratica, dai calcoli utilitari, dalle condotte umane di basso profilo, arrese alla logica dei grandi numeri. Si viene così riducendo progressivamente lo spazio concesso alle anime belle, ai don Chisciotte, sul tipo dello stesso Onegin, e il poemetto ne è la perfetta riprova. Onegin, col suo carattere altezzoso da superuomo, domina la prima parte della composizione, volando alto, con pieno disprezzo di uomini e donne immersi in un mediocre destino comune, che si diverte a offendere, a sfidare. Ma via via quella consorte di destini impastati di mediocrità viene prendendo la rivincita, e il nostro albatro comincia a perdere colpi, ad agitare le ali con qualche

stanchezza e impaccio. Il miglior segno di questo mutamento di equilibri in atto viene proprio dal personaggio che, nella fase a lui propizia, più Onegin ha offeso, ossia la giovane, deliziosa Tatiana, prefigurazione della Nataša di Tolstoj, fanciulla dal cuore semplice, che ha il torto di innamorarsi perdutamente dell'albatro, tentando debolmente e con mosse impacciate di legarlo a un *ménage* di medio profilo. In prima battuta, l'eroe byroniano ha bel gioco a irridere, seppur con rispetto e salvando le forme, quel maldestro tentativo di catturarlo ai lacci di una sorte comune, ma poi con gli anni il personaggio Tatiana-Nataša andrà crescendo, così come il secolo sarà sempre più legato alla causa della ragione economica e utilitaria. Alla fine le parti si invertiranno. Ma al momento ci corre l'obbligo di verificare lo schema di un Puškin buono per tutte le soluzioni. In effetti Onegin fornisce un perfetto compendio delle varie anime belle, da Werther al giovane Aroldo, già apparse in questa nostra cronistoria del passato, ma destinate a venir sconfitte, nei decenni centrali del secolo, quando a dominare è appunto la brutale ragione economica, la logica del denaro, della lotta per il successo, ovvero quel complesso di ragioni di cui Balzac si è posto come cantore supremo. Ma la rivolta contro il complesso di quelle motivazioni che incastrano l'umanità, costringendola a un basso volo, risorgerà più avanti nelle pagine di Dostoevskij, i cui protagonisti saranno gli eredi di Onegin, rinvigoriti di forze proprio per effetto del periodo intermedio di sospensione, e divenuti così capaci di protendersi in avanti ad anticipare quasi tutti i tasti della narrativa contemporanea. Dall'oppositrice Tatiana verranno fuori, invece, personaggi pieni di fiducia nella vita e nelle sorti comuni dell'umanità, dei quali la Nataša tolstojana sarà il campione insuperabile.

Nei primi capitoli Onegin è il degno fratello minore di Aroldo e di Giovanni, come loro dedito ai piaceri, alla gozzoviglia, fino a dissipare un non ingente peculio di famiglia, ma gratificato da quel solito meccanismo dell'eredità proveniente da un qualche congiunto un po' defilato, in questo caso uno zio, che lascia il nostro Eugenio in possesso di una grande fortuna, ovviamente di carattere terriero, insediata in qualche landa sperduta dell'enorme campagna russa. Da ciò deriva il diverso destino tra gli eroi byroniani e il loro pur devoto continuatore

puškiniano, il quale viene costretto nei panni del cospicuo latifondista, smisuratamente ricco in campi e boschi e stagni, e servi della gleba, ma con una incresciosa costrizione alla sedentarietà. Il facoltoso signore viene omaggiato da tutta la piccola nobiltà circostante, e soprattutto dalle famiglie che hanno figlie da marito, come i Larin, preoccupati di accasare la già più volte nominata Tatiana, nonché la più giovane Olga. Eugenio anticipa così tutti i comportamenti del grande possidente, ispirati a superbia e oltracotanza, che poi ritorneranno a più riprese in tutti i romanzi dei successori russi di Puškin. L'unico che Onegin tratta da pari è un suo *alter ego*, Vladimir Lenskij, un'anima bella come lui, ma indifeso, senza artigli, disposto a cadere nelle trappole sentimentali tipiche del romanticismo, tanto è vero che i Larin hanno buon gioco nello spingergli tra le braccia la secondogenita Olga. Tra i due scocca un travolgente amore, che dovrebbe portare all'immane matrimonio. In altre parole, il fragile Vladimir cade proprio nella trappola da cui il più smaliziato Eugenio salta fuori, come la volpe dalla tagliola, quando a sua volta Nataša tenta di imprigionarlo. Il cinismo di cui il nostro eroe byroniano è tenuto a dar prova quasi per obbligo di parte lo spinge a offendere il sacro amore concepito dall'amico del cuore. Infatti, per puro e gratuito capriccio, nel corso di un ballo, egli seduce Olga, o meglio, le fa girare la testa, quasi per dimostrare al compagno che quella giovane non è degna di lui: non si lasci adescare, lo segua nell'adottare un sovrano distacco e disprezzo verso gli umani coinvolgimenti. Ma Vladimir, uomo a una sola dimensione, nutrito di spiriti romantici, intende il giro di valzer di Eugenio con la fidanzata come una insopportabile offesa, dal che segue l'inevitabile sfida a duello. Il torto inflitto sarebbe minimo, Olga stessa quasi non si è accorta di quel lieve e trascurabile tradimento che ha commesso ai danni dell'amato, e basterebbe che Eugenio sacrificasse un pizzico di orgoglio all'altare della fraterna amicizia che fin lì lo ha legato all'offeso. Così non è, Vladimir, come vuole la sua psicologia tutta d'un pezzo, reagisce ciecamente all'offesa ricevuta, valutata assai più grave di quanto non sia in realtà. L'altro, invece, si lascia trascinare fino in fondo dal cinismo, dalla pretesa di dimostrare, a se stesso prima ancora che agli altri, di essere superiore a ogni impulso umano, ivi compreso uno

spirito di perdono. Il duello si fa, e il debole Vladimir, che tale è anche nell'esercizio delle armi, soccombe. Sappiamo bene che a sua volta lo stesso autore chiuderà i suoi giorni rimanendo vittima di un duello, e dunque questa è una fatalità largamente presente nella vita di quei tempi, la quale non può mancare di trasferirsi, con pari durezza, nelle pagine dei romanzi che intendono esserne specchio fedele. Ma, commettendo quella uccisione, pur legittima secondo il codice d'onore dei tempi, Eugenio ha infranto le regole della convivenza civile, non è più degno di rimanere all'interno di quella comunità che l'aveva accolto con cieca devozione. Da quel momento egli intraprende davvero un destino byroniano di erranza, anzi, scomparire dalla nostra vista, gli anni passano, e l'autore muta il tavolo della partita. Ci trasferiamo così a San Pietroburgo, a conferma che Puškin sta giocando su tutti gli scenari entro cui si svolgerà l'intera narrativa russa a venire. Eugenio è sempre più stanco di una vita consacrata agli eccessi, alla violazione sistematica di ogni senso comune e umano rispetto, per quanto l'alto censo assicuratogli dalla lontana eredità gli concede pur sempre un'ottima collocazione nella migliore società pietroburghese. Là, frequentando i più reputati teatri e i più esclusivi salotti, incontra una dama di alto bordo, ben addentrata nei codici del *savoir faire*, nell'eleganza dei tratti, nella regalità di un comportamento in cui la bellezza muliebre si sposa a meraviglia con l'eleganza dei modi. Ebbene, con grande stupore Eugenio scoprirà che quella dama così sicura di sé altra non è che Nataša. Il brutto anatroccolo della lontana giovinezza campagnola ha provato le pene d'inferno quando Eugenio non ha corrisposto alle sue timide profferte di una felicità coniugale da spartire, esattamente come anche Nataša andrà in crisi, quando verrà respinta dal principe Andrej. In casi del genere, l'unico rimedio è distrarre le povere fanciulle afflitte dalle pene d'amore, portandole a dimenticare nel tumulto della vita metropolitana, a costo di mettere a dura prova le magre risorse familiari. Ma qui il tentativo funziona, i progetti dei tremebondi genitori vengono premiati. Tatiana si è ripresa, è cresciuta su se stessa, ha raggiunto un solido equilibrio affettivo, tanto da andare in sposa a un principe del tutto degno dello stato sociale conseguito da Eugenio, ma con assai meno grilli per il capo di lui, disposto cioè ad assumere i doveri della

vita in comune. I ruoli insomma si invertono: se in passato era stata la giovinetta trepida, innocente, disarmata a far giungere al cavaliere adorato una timida supplica per farsi accettare in sposa, ora è quel cavaliere perverso, conscio del naufragio cui lo ha trascinato una condotta abnorme, a chiedere ansiosamente un riparo, un porto in cui rifugiarsi presso quella donna così saldamente inserita nei solidi valori della vita. Ma è tardi, come in un certo senso è tardi, sul quadrante della narrativa moderna, per le condotte donchisciottesche dei Werther, degli Aroldo, e dello stesso Onegin. Tardi, ma solo per il momento, lo dimostrerà tra pochi anni Dostoevskij, rilanciando, con più forza, irruenza, univocità, quei comportamenti alieni alle ragioni utilitarie. Tolstoj invece confermerà che a vincere, nella seconda metà dell'Ottocento, saranno proprio i comportamenti di Tatiana-Nataša. Infatti, quel contorto e perplesso continuatore di Onegin che comparirà in *Guerra e pace*, il principe Andrej, sarà pure lui votato a una dura sconfitta.

8.2. Puškin, racconti di campagna e di città

Che la poesia, col passare dei decenni del secolo, fosse destinata a perdere colpi, a vantaggio della prosa, ne era convinto lo stesso Puškin. Egli, infatti, dopo il suo capolavoro ci ha dato una serie di racconti, anch'essi magistrali, in cui però viene meno il criterio unitario e onnicomprensivo affidato all'Eugenio Onegin, ossia l'ampiezza tematica che questo personaggio di alto profilo attesta nella sua condotta globale, venendo ai racconti, si distribuisce come in caselle distinte, da cui i successori andranno a ricavare di volta in volta quanto sentiranno più rispondente alle loro esigenze. Abbiamo innanzitutto *Le novelle del compianto Ivan Petrovič Belkin*, ove l'intervento di un presunto narratore è pura finzione di

comodo. Siamo qui in presenza di un piacevole e articolato *corpus* novellistico, divisibile, quasi secondo un metro boccacciano, in storie di amori felici o infelici, condotti gli uni e gli altri in modi agili, sintetici, di grande sicurezza. Tra gli esiti felici, potremmo annoverare *La tormenta*, dove è di scena quel motivo climatico così proprio del macrocontinente russo, e destinato a ritornare tante altre volte: la tormenta di neve che cancella le piste e fa perdere il senso di orientamento. Un caso come questo sembra intervenire con peso nefasto a precipitare nella sciagura un accadimento già di per se stesso molto ardito, quale la fuga d'amore tra una giovane benestante, Maria Gavrilovna, e uno spiantato Vladimir Nikolajevič. I genitori si oppongono al fidanzamento, cosicché ai due non resta che la fuga d'amore, con appuntamento nella chiesetta di un villaggio vicino dove un pope complice dovrebbe coronare il loro sogno d'amore. Ma quando Vladimir si avvicina alla meta sospirata, ecco che la tempesta di neve lo travolge, gli fa smarrire il giusto cammino, tanto che quando giunge nella chiesetta si sente dire che il matrimonio è già avvenuto, al che, sopraffatto dai rimorsi, accasciato sotto il colpo della mala sorte, sparisce per sempre. Il mattino dopo tutto sembra normale in seno alla famiglia della Gavrilovna, che solo accusa un mal di testa, come di chi ha trascorso una notte agitata e insonne. In realtà, essa nasconde ai genitori un incredibile segreto: qualcuno si è presentato all'altare, ma si è trattato di un perfetto sconosciuto, di un cinico avventuriero che è stato al gioco, ha colto la palla al balzo per impalmare quel gustoso bocconcino offertogli su un piatto d'argento, e quindi anch'egli è scomparso nel nulla. Gli anni passano, assai tristemente per la povera Maria, che si considera nei panni di una vedova bianca, finché finalmente divampa in lei la passione al contatto con un tale avvenente Burmin, ma purtroppo non possono abbandonarsi alla piena dei reciproci sentimenti, in quanto devono ammettere di essere entrambi coniugati per un colpo avverso dei dadi al gioco della vita. Ma talvolta il caso è provvido. Burmin, infatti, scoprirà di essere stato lui il burlone che si è sostituito all'amante non giunto all'appuntamento, e dunque il sogno reciproco d'amore è già stato consacrato, a loro insaputa. Lieto esito anche per il *Maestro di posta*, anche se si compie dopo la morte del modesto protagonista. Infatti nell'esercizio della sua povera attività,

sottoposta a soprusi e violenze dei viaggiatori d'alto bordo, il maestro di posta in questione si è visto colpito dalla peggiore delle disgrazie: uno di quei nobili oltracotanti di passaggio ha sedotto la sua bella figlia convincendola alla fuga d'amore. Se fossimo ormai entrati stabilmente nel regime della narrativa moderna, decisa a non dare tregua all'imporsi delle rigide leggi del tornaconto, la fanciulla fuggitiva sarebbe stata ben presto abbandonata, magari costretta alla prostituzione, ma Puškin non accetta l'imperare di questa cupa logica, per lui l'esistenza appare ancora disposta ad affidarsi alla fortuna, e abbiamo già detto che talvolta gli esiti possono anche essere positivi. Così è in questo caso, la fuga è stata coronata da giuste nozze, e la fanciulla del popolo ora è una signora che viaggia in carrozza, allietata da una nidiata di figlioli. Quando ritorna alla stazione di posta però, non le resta che andare a piangere sulla tomba del genitore, morto frattanto di crepacuore. Del tutto leggera e aggraziata è la novella *La contadina padrona*, che gioca sull'equivoco annunciato nel titolo. L'avvenente figliola di un possidente di provincia è attratta dalla notizia che presso un vicino di uguale censo è rientrato il primogenito, bello, aitante. Presa dalla curiosità di andare a conoscerlo, ma in incognito, si mette nei panni di una contadinella, facendosi incontrare con apparenza casuale dal giovanotto. Da qui nasce un pronto invaghimento boschereccio, mentre i due *pater familias* tramano di concludere il solito matrimonio di convenienza tra i due giovani, ma lui, invaghito del fiore del fango, o del bosco, recalcitra, a quell'imposizione, finché non si ha una tipica agnizione. Nel corso di una visita che dedica ai vicini proprio per andare a dichiarare la sua indisponibilità al matrimonio obbligato, vi scorge la figlia del padrone al naturale, riconoscendo in lei la fresca servetta di cui si era già innamorato per via naturale.

Ma Puškin è pronto a estrarre dal mazzo anche le carte infauste per le sue creature. Se si vuole un'antistrofe a queste amene vicende a lieto fine, basterà rivolgersi al lungo racconto intitolato *Dubrovskji*, uscendo però dalla raccolta fin qui esaminata. In questo caso tutto agisce alla rovescio, in quanto i due vicini sono di impari condizione. Da un lato, infatti, c'è un ricco e borioso possidente terriero che strapazza i confinanti, usando una certa delicatezza e magnanimità solo nei confronti

di un piccolo possidente, Dubrovskij, suo sodale in altre stagioni. Anche qui però interviene la maledetta questione economica, alleata all'oltracotanza del ricco, che fa forza alla legge, strappa al vicino una terra che gli apparteneva da secoli, il cui possesso, proprio per tale ragione, non trova riscontro in atti legali. Una situazione del genere l'abbiamo già incontrata nel romanzo della Eliot, in cui il legittimo proprietario del mulino sulla Floss se ne vede defraudato dal prepotente di turno, con il seguito di un odio mortale tra i due, e con colpo apoplettico del soccombente, che non regge al torto subito. A fianco di Dubrovskij, a dargli man forte, giunge il figlio, Vladimir, un Onegin in formato ridotto ma di uguale magnanimità, il quale organizza la rivolta dei servi della gleba, che non vogliono passare in proprietà al tiranno confinante, e assieme a loro si dà alla macchia, come novello Robin Hood, o come il protagonista dei *Masnadieri* di Schiller, appiccando il fuoco alla casa padronale, in modo che al sopraffattore restino solo macerie e rovine. Il racconto ci porta nella villa del vincitore, allietata anche in questo caso da una giovane figlia di buon cuore, Maša, allevata nella bambaglia, tanto che il pretenzioso *pater familias* ritiene adeguato alla sua dignità procurarle un precettore della lingua allora ritenuta, presso le classi alte in Russia, come il segno massimo della distinzione e delle buone maniere, il francese. Ma il lettore capisce al volo che nei panni del precettore è entrato l'Eugenio della rivolta, dell'insurrezione della plebe, punto dalla curiosità di andare a vedere da vicino quella bellezza di cui tutta la contrada parlava. Come si vede, siamo a una perfetta inversione di ruoli: non la padrona che si fa contadina bensì il nobile che si insinua nei panni del servo. I due cuori, Dubrovskij junior e Maša, non tardano a infiammarsi, ma d'altra parte il comportamento sorprendentemente ardito del falso precettore, di tanto superiore a quello che sarebbe da attendersi da un modesto insegnante, svela ben presto il segreto, che cioè sotto quella veste si cela l'incendiario, il ribelle, al quale dunque non resta che fuggire prima di essere preso. Egli però si allontana stringendo con la fidanzata il patto di intervenire a tempo per sottrarla a qualche non desiderato matrimonio. Purtroppo anche qui c'è un disguido: il giovane rientra in scena dopo un periodo di assenza, accorrendo per strappare l'ambita preda

quando è ormai troppo tardi. Essa, infatti, ha dovuto cedere alle pretese paterne, cioè concludere un invisito matrimonio col coniuge impostole dalle convenienze di censo e dalla ragione sociale. Dubrovskij, così, si trova a rivivere il dramma già ben sviluppato da Scott nel caso di *La sposa di Lammermoor*, il matrimonio allora era un atto irreversibile, una volta consumato, e ai tristi eroi che non erano riusciti a impedirlo non restava che scomparire per sempre. Vladimir non viene inghiottito da qualche palude, ma certo di lui, e della sua banda di ribelli, non si sentirà più parlare.

Il nucleo portante della prima parte dell'*Eugenio Onegin*, il duello mortale tra Eugenio stesso e l'amico del cuore Vladimir, con le conseguenze cupe che già là erano presenti, riemerge in uno di questi racconti, ma subendo una qualche diminuzione di toni e di esiti, proprio come conviene al passo della prosa rispetto a quello della poesia. E siamo così al *Colpo di pistola*, in cui si parte dalla fine della storia. L'Onegin in questione è un militare in congedo che passa i suoi ultimi tristi giorni in una guarnigione sperduta nell'immensa Russia, circondato dalla fama di un'esistenza trascorsa altrove, con alti picchi di fortuna scanditi da famosi e terribili duelli. Questo personaggio, di nome Silvio, non concede confidenza ai giovani ufficiali, che pure lo ammirano e gli fanno rispettosamente corona, tranne a colui che narra in prima persona, con delega ricevuta dall'autore, mettendoci a conoscenza della strana vicenda. A un certo punto Silvio gli fa una sconvolgente confessione, raccontandogli di un duello cui si era lasciato trascinare in anni lontani per le solite fatue ragioni, ma in cui lo sfidante gli era apparso troppo sicuro di sé, troppo pieno di un sovrano disprezzo della morte. Infatti, dopo aver sparato a vuoto contro di lui, si era messo in placida posa per attendere a sua volta un colpo di pistola che sicuramente sarebbe risultato mortale, tanta era la fama di tiratore infallibile che circondava Silvio. Quest'ultimo però, sfidato, irritato da quell'ostentazione di indifferenza, aveva deciso di tenere il suo colpo in serbo, per una futura migliore occasione. E questa, aveva saputo Silvio, era giunta, in quanto quel giovane indifferente era stato conquistato dalle lusinghe della vita, si era promesso per un felice matrimonio, era dunque l'ora di colpirlo quando finalmente morire gli sarebbe gravemente costato. Qualche tempo dopo, infatti, il narrante è

ospite di conoscenti, e nel salotto dove viene ricevuto nota con meraviglia una cosa insolita: c'è nel muro un buco di proiettile doppiato pari pari da altro colpo, con mira sorprendente per sovrumana precisione. Il padrone di casa è proprio il novello sposo, raggiunto così dal vecchio sfidante, dall'Eugenio Onegin in versione minore, che però, più generoso del suo eponimo, non aveva seguito fino in fondo il progetto cinico di essere un inesorabile portatore di morte, ma si era limitato a dare ennesima prova della sua supremazia, per lo meno nel mestiere delle armi, dal che era venuto fuori quel tiro effettuato con matematica precisione. Quindi, il vendicatore parziale aveva lasciato campo libero alla tenera vita di affetti dell'antico contendente, rientrando nella sua cupa e corruciata solitudine, ricalcando con ciò la triste parabola tracciata da Onegin.

Ma Puškin non sarebbe stato quel perfetto anticipatore di tutti gli aspetti della narrativa russa a venire se, nella maestria dei racconti, si fosse limitato soltanto a piazzare le sue trame antitetiche, tra il lieto e il tragico finale, in qualche sperduto villaggio dell'infinita Russia rurale. Intanto, anche in quei luoghi fuori mano è riuscito a introdurre un'altra dimensione, lontana dalle modeste storie di amori variamente felici o infelici, o di vendette, soprusi e torti tra possidenti grandi o piccoli. In almeno un caso, ha fatto slittare un piccolo artigiano, fabbricante di bare, dal regno del presente a occhi aperti verso il continente del sogno. Gli affari stanno andando bene, a quel modesto falegname, tanto da permettergli di inaugurare una nuova bottega, e di festeggiare l'avvenimento con un'abbondante bevuta, da cui però viene una notte da incubo, nel corso della quale gli pare di ricevere la visita dei suoi vecchi clienti, che tornano alla sua presenza così come sono, in avanzato stato di decomposizione, uscendo dai fradici legni da lui a suo tempo apprestati. Ne risulta un grottesco e assurdo balletto di cari estinti, pronto a insinuarsi nel bel mezzo delle anguste trame dell'attualità, così devotamente seguite dalla narrativa moderna. Il mondo del presente è così inquietato da un suo doppio, che d'altra parte si mostra con straordinaria efficacia nella descrizione fisica degli stracci e dei volti cadenti dei morti. Siamo quindi lontani dai modi vaghi, genericamente terrifici, cari alle storie dell'orrore coltivate da Hoffmann e da altri professionisti del *noir*.

Ma certo non sono gli sfondi rustici i più adatti a veder levarsi questi spettri, queste incursioni da un altro mondo. Puškin ben intende che è la metropoli, coi suoi tenebrosi recessi e le sue storie di ordinaria follia, l'ambiente più adatto per aprire il varco a questo continente alieno. Ovvero, almeno in un caso egli è l'anticipatore dei magnifici racconti pietroburghesi che ci verranno dati da Gogol'. Si veda il racconto *La dama di picche*, in cui appunto Puškin si fa precursore dell'altro versante della narrativa russa a venire, quello di vocazione cittadina, anzi, metropolitana, mosso dal rifiuto degli sfondi in definitiva concilianti e remissivi della campagna, mentre nel contesto urbano le colpe, le nequizie sociali si addensano, gravano massicce, e richiedono di conseguenza comportamenti altrettanto estremi ed esasperati. Sarà questo il territorio frequentato da Gogol', e soprattutto da chi se ne mostrerà il massimo cultore, Dostoevskij. Di tutto ciò si ha un sicuro presentimento in questa novella già pienamente "pietroburghese" confezionata da Puškin. In primo piano c'è un giovane spiantato, affondato nel vizio del gioco e quindi coperto di debiti, da cui non sa come uscire. Egli è pronto ad attaccarsi a ogni espediente che gli faccia sperare di poter sovvertire un andamento delle cose a lui così sfavorevole. Un compagno di stravizi gli parla di una sua zia che una volta aveva consigliato tre carte buone da giocare in successione a un conoscente, permettendogli così di vincere una somma considerevole. Ebbene, il nostro giovane sull'orlo della rovina, un Onegin ridotto in pessime acque, decide di farsi dare le tre carte dalla donna anziana, con le buone o le cattive. Ma così, egli si mette già nei panni di un Raskolnikov in erba, che medita il gesto estremo, il grande azzardo, capace di mutare le condizioni della sua sordida esistenza. Tra l'altro, una trama del genere consente al narratore di presentarci un tipico personaggio dell'aristocrazia pietroburghese, una dama di corte pervenuta al suo autunno, vano e ripugnante cimelio di passati successi mondani, attaccata a una vita di agi amministrati in modi aridi e pedanti, a spese di una povera damigella di compagnia angariata, oppressa da quel rudere vivente; ma sulla giovane si posano gli occhi dello sfrontato arrampicatore sociale, che col suo aiuto penetra nottetempo nello squallido tempio sacro alla *privacy* della dama incartapecorita,

sorprendendola e facendole violenza, ma non con l'intento di sopprimerla. Qui sta la differenza rispetto al decorso che il suo emulo Raskolnikov darà in seguito a quello spunto aggressivo. Del resto, perché mai sopprimere la vecchia, se il fine è quello di estorcele, seppur con la forza, un buon consiglio sulle carte da giocare? Ma la donna non regge allo spavento che le viene inflitto, morendo d'un colpo, e costringendo il giovane avventato a una fuga precipitosa. Poi dalla scena terrena, radicata nel verosimile, la storia scivola in una dimensione onirica, dove finalmente la donna di picche, apparendo in sogno, sembrerebbe svelare all'avidò e temerario giocatore le tre carte consecutive da rischiare. La cosa sembra funzionare, e per due volte il suggerimento giunto dall'al di là ha buon esito, nel corso di uno dei consueti cimenti, ma giunti alla terza e conclusiva mano, la carta suggerita non esce. Il malcapitato così perde tutto, andando in totale rovina, mentre, sempre in una visione ultraterrena, gli appare il ghigno diabolico della sua vittima, che in tal modo si vendica. Non solo, ma, per rendere la vendetta più compiuta, trascina l'assassino nella pazzia, tanto da farlo rinchiudere in manicomio.

Con ciò però non si è ancora concluso l'esame dell'ampio ventaglio puškiniano. Resta da dire del racconto lungo, o romanzo breve, *La figlia del capitano*, dove entra in scena una terza possibilità di ambientazione delle storie, poi ripetutamente sfruttata dai continuatori. Dopo gli sfondi forniti dalla Russia rurale, e le puntate nella realtà metropolitana di San Pietroburgo, si ha pure una terza possibilità, per i narratori russi, se almeno non vogliamo includere nel repertorio i viaggi verso l'occidente, che però funzionano come delle uscite fuori campo, in attesa di essere richiamati a recitare nell'uno o nell'altro degli ambiti sopra indicati. I baldi membri dell'aristocrazia, alta, media o piccola che sia, hanno tra i pochi mestieri che gli siano concessi la carriera delle armi, dove, se vogliono avanzare, sono chiamati talvolta a frequentare i margini dell'impero, quegli altrettanto smisurati territori caucasici fuori dal nucleo della Russia slava, in cui si incontrano cosacchi, ceceni e altri rappresentanti di etnie, lingue, e costumi diversi, nei cui confronti i rampolli della razza padrona si sentono nei panni di conquistatori, o quanto meno di vigili sentinelle chiamate a difendere le frontiere, o

addirittura a spingerle più avanti. Verso un piccolo caposaldo di questi lontani terreni di conquista coloniale muove un ufficialetto, preso dal solito scopo di fare carriera, accompagnato da una figura che rientra in pieno nella ben nota tipologia dei Sancio Panza, degli arguti e burberi scudieri, pronti a difendere coi denti la buona causa dei giovani affidati alle loro cure. In questo caso abbiamo a che fare con un Savelic dalla battuta pronta, ricco oltretutto di quel senso pratico di cui sono dotati i figli del popolo, costretti come sono a una quotidiana lotta per l'esistenza. I due incontrano uno sbandato, appartenente con evidenza all'etnia inferiore che il bravo ufficialetto viene a tenere a bada. In realtà, si era già diffusa la notizia che era scoppiata una delle tante rivolte endemiche delle popolazioni sottomesse, alla cui testa si era messo un capopolo in sedicesimo, tale Pugačëv, il quale, per meglio fomentare la sollevazione dei suoi confratelli, amava presentarsi come figlio naturale dello zar, e dunque autorizzato a rivendicare il potere. Scatta una subitanea simpatia tra il nostro giovane e quel personaggio equivoco incontrato sul proprio cammino, tanto da fargli dono di un pellicciotto, un prezioso indumento per chi va in giro battendo i denti per il freddo, facendo scattare le proteste dell'accurato tutore della proprietà che i genitori hanno posto al fianco del padroncino. Poi l'ufficialetto entra nella vita di guarnigione, caratterizzata da un ottimo comandante, il capitano che figura nel titolo, affiancato da una moglie a sua volta perfetta nel gestire gli affari domestici. Con loro c'è anche un'avvenente figlia, eponima del racconto, Maša. Nasce un idillio tra il giovane protagonista e quest'ultima, cui i genitori di lei sono ben lieti di dare il consenso, visto l'ottimo stato sociale del fidanzato. Intanto la rivolta condotta da Pugačëv dilaga, e procede ingoiando metodicamente giorno dopo giorno le piccole guarnigioni, finché giunge l'ora del villaggio in cui si svolge la nostra vicenda. Qui Puškin, nel solito ruolo di grande anticipatore, presagisce le pagine che poi Tolstoj dedicherà con scrupolo minuzioso a tutte le fasi degli eventi bellici, dalle battaglie di più ampia portata fino alle scaramucce di scarso peso, ma decisive per chi le vive. Straordinaria è l'efficacia con cui ci viene descritto l'improvviso dilagare dei rivoltosi, il modo con cui fanno cadere la fortezza, seguito da un sommario

processo inflitto alle truppe regolari, con immediata esecuzione di inevitabili condanne a morte. Il capitano sostiene impavido il suo ruolo d'onore, rifiutandosi di giurare fedeltà all'usurpatore, dal che deriva una sua immediata impiccagione, mentre la brava moglie, accorsa ululando di dolore sul luogo della morte del marito, viene pure lei passata per le armi. Questo Puškin in veste di attento cronista dei fatti d'arme non fa sconti, è inesorabilmente al servizio del vero. Quindi ancora sarebbe la volta del nostro ufficialetto a pagare con la vita la fedeltà alla zarina regnante, se non ci fosse il colpo di scena che il pubblico smaliziato ha già intuito: Pugačëv altri non è che il fuggitivo cui il giovane ha incidentalmente recato un dono generoso. Beninteso, a effettuare il riconoscimento, e a trarne subito gli insperati effetti, è l'astuto e pronto domestico Savelic. Questa fortunata agnizione vale a ottenere un po' di riconoscenza da parte del vincitore del momento. Del resto, già si è detto, si era instaurata di primo acchito una simpatia reciproca, tra il giovanotto cresciuto nella bambagia e negli agi, e l'avventuriero rotto a ogni peripezia, e dunque Pugačëv è ben lieto di fornire un salvacondotto all'ufficiale, sottraendolo all'esecuzione capitale. Ma la figlia del capitano resta ostaggio dei vincitori, oltretutto insidiata da un collega del nostro giovane, tale Svabrin, passato subito dalla parte dei ribelli e dunque padrone del campo. Situazione ambigua quella del nostro protagonista, che non solo esce indenne dall'occupazione del suo villaggio, evitando la morte inflitta a colleghi e superiori, ma vi ritorna per salvare la fidanzata, sempre protetto dalla benevolenza del capo ribelle. Egli viene così sospettato di connivenza col nemico e sottoposto a un processo per alto tradimento. Da quel momento, il protagonismo è assunto da lei, da Maša, la figlia del capitano, molto simile alla Tatiana che aveva tentato di far accettare a Onegin un'onesta vita di famiglia sottomessa alle buone regole della normalità. Per fortuna l'Eugenio di questa vicenda non è di uguale statura, anzi, in definitiva, è un essere comune, che sarebbe ben lieto di realizzare il sogno d'amore con Maša. In vista di questo lieto fine la giovane sa battersi con grande energia, riuscendo addirittura a farsi ricevere dalla zarina onde chiederle la grazia per il fidanzato. I due comuni mortali si avviano così verso un giusto *happy end*, mentre il pur simpatico

ed esuberante Pugačëv resta affidato ai responsi implacabili della storia. Questi ultimi hanno decretato che non ci sono possibilità di riuscita per quelle sollevazioni, salutate solo da qualche successo momentaneo, ma poi schiacciate da quel gigante che è, e rimarrà per tutto l'Ottocento e per buona parte del Novecento, la Russia, forte e coesa nella sua enorme potenza territoriale.

8.3. Destino riduttivo di Lermontov

Il ruolo di grande testa di serie per la narrativa russa saldamente detenuto da Puškin trova subito conferma nel caso di Michail Lermontov (1814-1841), i cui temi rientrano tutti nel repertorio già squadernato dall'apripista, ma venendo ripresi con curiosi spostamenti e abbassamenti di luoghi e di livelli, come se il dato di trama giusto comparisse sempre un po' fuori tempo e occasione. Il capolavoro di Lermontov è *Un eroe del nostro tempo*, che già nel titolo manifesta l'intenzione di rivolgersi al personaggio byroniano, già ripreso appunto dall'Onegin puškiniano. Il loro continuatore giunge però a presentarci una figura del genere, come si diceva sopra, per vie alquanto traverse, invogliato a battere piste alternative. Intanto, c'è un ritardo, nel metterci in contatto col titolare del dramma, tale Pečërin, un nobile di medio conto, costretto a una modesta carriera di ufficiale, cui spetta il compito di andare a prestare servizio nei territori caucasici, magnifici per panorami naturali, ma abitati da popolazioni verso cui i boriosi russi bianchi alimentano tutti i possibili pregiudizi e sensi di superiorità, considerandoli in definitiva come razze inferiori. Tanto che nei rapporti con gente del genere, a cominciare dalle loro donne, non valgono le leggi dell'onore vigenti in tutti i territori della madrepatria. Lermontov non sfugge al complicato meccanismo delle cornici successive, per cui

all'inizio chi parla in prima persona è anche lui un ufficialetto piombato in quelle terre ostili e ingrato, benevolmente accolto da un anziano protettivo, il quale, a sua volta, gli parla del mitico Pečërin, così contribuendo ad avvolgerlo in un'aura di eccezionalità. Che però, almeno in una prima fase del racconto, non nasce certo da nobiltà di condotta. La narrazione di riporto, infatti, ci fa sapere di un'impresa decisamente sordida in cui si era tuffato il baldo eroe del nostro tempo, il quale si era invaghito di una avvenente circassa, di nome Bela, che aveva tentato di acquistare come lo si poteva fare per un ardente destriero, impostando un vile baratto col fratello di lei, un corsiero prestante e muscoloso, da consegnare al brutale giovane, se questi in cambio gli avesse consegnato la sorella, sottraendola al tetto familiare. E così è, Bela diventa prigioniera di Pečërin, come si potrebbe tenere relegata in una stalla una bestia riluttante, nei primi tempi, a sottostare ai voleri del padrone. Ma poi, proprio come succede nel mondo animale, la bella preda si decide ad affezionarsi al maschio dominatore, privo di scrupoli, in questo caso, proprio perché la sua libidine va a esercitarsi su un soggetto degradato, ai limiti con la condizione animale. Ma, in quei luoghi fuori di una ordinaria legislazione, tutto è possibile, e infatti nella corsa al possesso della femmina seducente si inserisce un individuo semi-selvaggio, Kazbic, che tenta a sua volta di rapirla, e comprendendo di non potersene assicurare il possesso, la uccide barbaramente con un'orrenda ferita che ne provoca una lunga agonia. Strano prologo, per il nostro aspirante al byronismo, che dunque al momento non si trova immerso nel dubbio se amare una donna o meno, visto che a Bela viene assegnato uno statuto quasi animalesco, per effetto di deprecabili discriminazioni razziste. In seguito, attraverso pagine di diario fortunosamente pervenute a colui che narra, veniamo a sapere delle peregrinazioni che Pečërin è costretto a compiere, sempre nei territori caucasici, e sempre per una carriera militare di basso profilo, il che lo porta a stazionare in una sordida località sul Mar Nero, e a vedersi impegnato in intricate storie di contrabbando, a contatto con elementi ambigui e ostili. Ma finalmente questo eroe dimezzato rientra in patria, frequenta una stazione climatica dove si possono fare gli incontri giusti, e dove quindi finalmente gli si può parare

innanzi il dilemma amletico: cedere all'incantamento dell'amore, lasciarsi conquistare da una degna fanciulla, entrare al suo fianco in una vita regolare, o compiacersi nel rifiutare quel porto troppo tranquillo, dichiararsi incapace di amare, per tenersi aperte le porte su un futuro indeterminato? La Tatiana, o Nataša, in questione è la principessina Mary, vezzosa, ingenua, subito innamorata del bel tenebroso, fino a manifestargli una netta preferenza rispetto alla corte che le presta un collega e rivale di costui, un certo Gruschnitsky, tanto che tra i due nasce l'inevitabile occasione di un duello, suscitato da uno di quei gesti nobili che il nostro protagonista riesce a compiere, quando si trova entro i sacri confini della Russia. Infatti, l'altro pretendente è persona infida, malevola, combatte con le armi della malignità e della calunnia, insinuando di aver visto il rivale uscire di nottetempo dalla stanza dell'albergo sito nella stazione termale dove si sta svolgendo l'intera vicenda. Pečërin sorge, appunto, a tutelare l'onore della fanciulla, traendola in inganno e facendole credere che quello sia il segno di una passione travolgente, per quanto non confessata, per una ritrosia da maschio timido a dichiararsi. Nel corso del duello l'avversario conferma di essere un vile, che addirittura medita una trappola infernale per il rivale facendogli avere, con la complicità di un padrino, delle pistole scariche, che gli consentirebbero di uscire indenne dallo scontro. Ma Pečërin è un Byron assai scaltro nella vita pratica, e dunque fa verificare le armi dal suo proprio padrino, in modo che dentro ci sia il proiettile giusto grazie a cui potrà mandare all'altro mondo l'indegno sfidante. E così gli si apre la via, non certo per convolare a giuste nozze con la principessina, ma per ribadire una compiaciuta incapacità ad amare, con conseguente duro destino di solitudine, che forse questo parziale imitatore dell'Onegin puškiniano andrà a trascorrere in quei sordidi scenari di cui ci ha dato qualche saggio nei capitoli precedenti del suo memoriale, a conferma che con lui siamo in presenza di un antieroe di provincia.

Sempre a conferma di una vicinanza all'universo del padre fondatore, anche Lermontov ha racconti che sarebbero da dirsi pietroburghesi, in quanto sembrerebbero del tutto convenienti a una scena urbana, se non ci fosse il solito trasferimento in zone appartate e marginali. Comunque, forte e ben scandita è

la novella intitolata al *Fatalista*, tale Vulic, disposto a sfidare la sorte, sicuro del fatto che il destino di ciascuno di noi è già scritto lassù, e dunque risulta inutile attenersi a calcoli prudenziali dettati dal buon senso. Si potrà così sfidare la sorte con ricorso a quel meccanismo perverso che non per nulla è detto della roulette russa. Vulic arma una pistola a tamburo, se ne fa esplodere contro le tempie un colpo, che va a vuoto. Ma il narratore non è meno convinto di lui che ci sia una regia oltremondana a reggere i nostri atti, da cui è già stato stabilito chi sia condannato a morte nei prossimi tempi, cosicché non si potrà sfuggire a quel tragico evento, e appunto da qualche quasi impercettibile segno si può comprendere che Vulic è condannato, e dunque ha ragione lui, c'è una pesante predestinazione su ciascuno di noi. Se al momento egli supera la prova della roulette russa, non riesce subito dopo a evitare una morte orribile nel più fortuito e accidentale dei modi: un cosacco improvvisamente impazzito in una cupa notte si aggira per le viuzze della misera località in cui si svolge il racconto, seminando la morte a grandi fendenti di spada che cominciano con lo spaccare in due un povero maiale, e poi si abbattono implacabili sullo stesso Vulic.

8.4. Gončarov, importanza dell'oblomovismo

Con Ivan Gončarov (1812-1891) abbiamo invece un narratore del tutto estraneo alle coordinate puškiniane, ma che al contrario si pone come testa di serie autonoma, a capo di una tendenza alternativa, che vedremo frequentata parzialmente da Turgenev, abbastanza incerto tra le due possibilità, e invece, con quasi completa adesione, da Tolstoj. Il capolavoro di Gončarov è *Oblomov*, opera tanto forte da costituire un polo antagonista rispetto al byronismo che Puškin aveva proceduto ad adattare così bene alle esigenze russe, e

che in buona misura vedremo ripreso anche da Dostoevskij. Dalla parte di Gončarov troviamo invece un propensione quasi viscerale a tenersi totalmente immersi in un treno di vita come lo si è ereditato dai genitori e come lo si è seguito fin dai tempi di una felice infanzia e adolescenza, secondo l'ideale del "piccolo è bello", da opporre ai vaghi richiami di soluzioni lontane, di fughe in avanti, di propositi estremi, da affidarsi a peregrinazioni avventurose, negli spazi della mente come in quelli della geografia. Naturalmente, gli Oblomov sono dei privilegiati dalla sorte, appartengono alla sterminata classe nobiliare russa fondata sul possesso delle terre agricole, di cui i servi della gleba costituiscono parte integrante, tanto da entrare nei dati del catasto al pari delle unità di superficie con cui si misurano campi di coltura, pascoli e foreste. Chi appartiene all'oblomovismo è perfettamente pago di quanto il destino gli ha trasmesso per diritto familiare, e questo benessere sicuro ne determina tutte le mosse, fino a sospendere quella che altrimenti sarebbe la molla prima della modernità, la balzacchiana lotta per il successo economico, per l'ascesa sociale. Chi vuole avanzare, progredire nella carriera, è costretto a darsi da fare, a vincere la pigrizia, in cui invece gli aderenti all'oblomovismo preferiscono affondare smemorati, finché le risorse, sotto forma di rubli dai proventi della campagna, continuano ad affluire. Inutile affaticarsi, gli individui di questa specie non frequenteranno certo le borse delle metropoli, non si affanneranno nei corridoi dei ministeri per brigare qualche avanzamento di grado, non si impegneranno allo spasimo nella difesa dei propri diritti patrimoniali in brigosi procedimenti giuridici. Li muove una bonomia di fondo, per cui, anche se sono ben certi dei privilegi classisti in cui la nascita li pone nei confronti dei sottoposti, non ne faranno mai un uso sprezzante e disumano, ma sempre intonato a quella loro umanità di fondo, ragion per cui non arriveranno mai a comprendere che cosa possa spingere a mettere in discussione uno stato delle cose così ben contestato e provvidenziale.

Queste le coordinate che caratterizzano fin dal primo apparire l'eroe eponimo del grande romanzo di Gončarov, Ilià Il'ic' Oblomov, con cui entriamo in contatto dall'inizio, quando è già nel pieno esercizio della sua abulia e infingardaggine, con

tutte le relative conseguenze. Il signore placido e tranquillo si sveglia tardi nella mattinata, la sua pigrizia lo ha già portato a mettersi in congedo da una carriera impiegatizia i cui affanni burocratici non facevano certo per lui. Pur essendosi destato a mattinata assai inoltrata, altro non fa che cercare qualche pretesto per ulteriori indugi. Per esempio, ci sarebbe da occuparsi di una causa che gli minaccia parte dei possessi rurali, ma il nostro abulico protagonista non si risolve ad affrontare quegli impicci. Gli è a fianco forse la migliore incarnazione della figura dello scudiero, del solerte Sancio Panza, che ci sia accaduto di incontrare fin qui: si tratta del cameriere Zachàr, uno di quei servi della gleba che i padroni del tempo legavano a sé nel ruolo di attendenti, di cuochi, di domestici tutto fare. Da bravo figlio del popolo, Zachàr non ha peli sulla lingua, è il primo e più implacabile fustigatore dell'accidia del padrone, con scherno e perfidia ne rileva i ritardi, gli indugi colpevoli, si prende beffe degli ingenui propositi di qualche prossimo scatto d'energia annunciati dall'altro, ma mai attuati. Potremmo quasi dire che Zachàr tiene il conto per noi di tutte le occasioni di comportamento normale cui Oblomov rinuncia, per adesione a un sistema di vita assorbito fino al midollo, divenuto assai simile a una filosofia, a una ideologia, ma ormai incorporate a livello di comportamento fisico.

Zachàr non è il solo a fustigare il nostro antieroe. Gli fa da *pendant*, su un ben diverso livello sociale, l'amico del cuore, Stolz, che, lui sì, rappresenta l'ideologia moderna dominante, cioè la convinzione che per affermarsi nella vita occorran le unghie, e soprattutto spirito di iniziativa: dal suo punto di vista bisogna mettere al bando i torpori, essere attivi, svegliarsi presto al mattino, impegnarsi in una sana attività, guardarsi attorno diffidenti, compiere le azioni giuste in difesa dei propri interessi. Non per nulla, come ne dice il cognome, Stolz è di origine tedesca, e il mondo germanico, a confronto coi pigri ritmi dell'economia russa quasi totalmente riposta sull'agricoltura, sta a indicare l'avvento dell'economia industriale e capitalistica, il saper piazzare bene i propri soldi, con prudenza e abilità. Stolz è potenzialmente un eroe di stampo balzacchiano, portato a scontrarsi a ogni passo con la pigrizia del compagno, bollandolo in definitiva con le stesse

frasi di scherno che ritroviamo in un personaggio ai suoi antipodi, nell'ordine sociale, quale il servo Zachàr.

Come si comporta, il nostro Oblomov, sul fronte affettivo? Anche qui, siamo a un'antistrofe rispetto al byronismo. I byroniani come Onegin e Pečërin rinunciano ad amare, perché non vogliono legarsi strettamente a una donna, non intendendo sacrificare a suo favore i vaghi sogni di gloria e di libertà da cui si sentono dominati. Anche Oblomov viene sottoposto a una prova del genere, quando incontra sulla sua strada una brava fanciulla di buona famiglia, Olga. I conti tornano, i due sono di pari ceti sociali, e in definitiva lei è abbastanza attratta dal mondo che si para attorno al pretendente, impregnato di tranquillità, di sicurezza, di benessere. Ma lui non si risolve, il passo da compiere è lungo e impegnativo, il legame è costringente e preoccupante. In definitiva, Olga è anima troppo nobile e bella, per questo personaggio deciso a volare basso, a non fare mai il passo più lungo della gamba. I rapporti tra i due sono lunghi e tormentosi. Ci prova pure il leale Stolz a spingerli l'uno nella braccia dell'altro, ma niente da fare: il boccone non passa per la strozza di Oblomov. Egli ha ripetute crisi di rigetto, fino a scoraggiare la novella incarnazione di Tatiana, respinta per ragioni opposte a quelle che avevano portato Onegin al gran rifiuto. In definitiva, è giusto che i normali, coloro che credono nel ritmo incalzante della vita e degli affari, si congiungano, e dunque il lettore può ben intuire che Olga e Stolz uniranno i loro destini, pur nel loro sincero attaccamento verso Oblomov, come compagni di viaggio che attendono a lungo di vedere il socio rimettersi in cammino e dimostrarsi capace di procedere al loro stesso ritmo, ma poi, seppur addolorati, si sentono costretti a prendere congedo da lui.

Una delle virtù di Oblomov, già si è detto, è di non lasciarsi costringere dai rapporti di classe. Per un verso, egli non rinuncia certo ai privilegi di casta: che cosa rende così confortevole quel suo sostare nel piccolo benessere quotidiano, se non appunto la sicurezza che gli viene dai solidi possessi di famiglia, simili a un pozzo inesauribile? Naturalmente la sua condotta così indolente, così priva di unghie, gli fa perdere progressivamente buona parte dei beni aviti, glieli riduce al lumicino, anche se qualche briciola resta sempre sul fondo del barile, inoltre scatta pure una solidarietà interclassista. Il nostro

buon cagnone dai lunghi sonni e dai placidi movimenti incontra, infatti, il gradimento di figure subalterne, come per esempio la brava Agafia Matvéievna, già provata dalla vita, rimasta vedova con prole a carico, ora intenta a sbarcare il lunario in qualità di affittacamere. Proprio in quel cantuccio così placido e confortevole andrà a rifugiarsi il nostro animale in eterna ricerca di una tana che gli permetta di rimanere tuffato in una imperturbabile calma. Olga era troppo intellettuale, troppo elevata per lui, troppo incline agli ideali imposti dalla modernità, giusto quindi lasciarla all'anima gemella Stolz. Invece Agafia è la vera donna russa, prolifica, protettiva nei confronti del maschio, ancora sensibile all'aura di vecchia aristocrazia padronale da cui resta avvolto Oblomov, e dunque lui cede, si lascia catturare da quella situazione, certamente non gloriosa e di *bon ton*, anzi, disdicevole, secondo le regole sociali del tempo, ma così soddisfacente, così adatta a prolungare serenamente un'esistenza affidata alla routine, al *tran tran* del vivere alla giornata. Finché morte non sopravvenga, ma circondato da giusti affetti, e confortato da un erede che la brava Agafia gli ha dato, e che perfino tratta con un affetto superiore a quello rivolto ai figli avuti da un matrimonio legittimo, in quanto non può scordare che quel fanciullo è il frutto di carne eletta e aristocratica. Se fossimo in totale regime balzacchiano, Oblomov sarebbe null'altro che un vinto, una figura meschina condannabile, esecrabile. Ma, a ben pensarci, egli ha sostenuto con dignità e caparbia convinzione quella sua terza via, contro i miti romantici del byronismo e i miti balzacchiani della lotta per il successo, e dunque merita che i superstiti vadano a inginocchiarsi alla sua tomba, come non mancano di fare anche Stolz e Olga, per rendere l'onore delle armi a un tenace combattente del partito avverso.

8.5. Turgenev, combattuto tra Onegin e Oblomov

L'intero percorso di Ivan Turgenev (1818-1883) ci appare incerto e sospeso tra i due poli di cui si è detto, forse però con una maggiore inclinazione ad accettare il polo dell'oblomovismo, che, in conclusione, quasi sempre nelle sue opere riesce a vincere rispetto ai pur vistosi e consistenti residui di byronismo. La prima comparsa di Turgenev è legata alle splendide *Memorie di un cacciatore*, 25 racconti che costituiscono una delle più belle raccolte di novelle che ci capiterà di incontrare nel corso della nostra indagine. In questo caso siamo decisamente dalla parte di Oblomov, la cui pigrizia non sarebbe messa a dura prova dalle tentazioni di sane partite di caccia, uno sport di non grande impegno, e soprattutto da esercitarsi ben lungi dagli intrighi del vivere urbano, anzi, a contatto con le sterminate distese agricole e boschive dell'enorme corpo della Russia, un tipo di attività che oltretutto consente di muoversi in un regime interclassista. Attorno a quel sano esercizio di imbracciare un fucile, di appostarsi per dare la caccia a beccacce, fagiani e ad altri capi di selvaggina, a cibarsi di poche sostanze povere ma saporite, a dormire in giacigli improvvisati, spariscono i tratti distintivi dei ceti sociali: i possidenti si incontrano con i loro contadini in un comune culto della sana vigoria muscolare e della resistenza alle fatiche, anche se talvolta i membri della classe inferiore si insinuano di straforo, in quella robusta attività, assumendo i panni dei bracconieri, e divenendo quindi punibili, ma sempre all'insegna di una certa bonarietà. Naturalmente il cacciatore che narra in prima persona appartiene alla razza padrona, ma il fatto stesso di mettersi in battuta lo porta a rinunciare a gran parte dei suoi privilegi, anche se, come un cavaliere errante di altre stagioni, è confortato, lungo i suoi accidentati itinerari, dall'incontro di castelli incantati, che in realtà sono le solide case di campagna di altri nobili come lui, colti anch'essi mentre conducono una vita ugualmente ibrida, a stretto contatto con il popolo, o addirittura coi servi della gleba. Insomma, nel corso di quelle battute di caccia cadono, o si allentano le barriere classiste, e il nostro cacciatore si trova nelle migliori condizioni per ascoltare i racconti di toni alterni, di fortuna o sfortuna, di amore o di infelicità, di sorte favorevole o tragicamente avversa, che gli giungono dalle varie persone incidentalmente incontrate. Se si vuole, si tratta di un oblomovismo divenuto sì

itinerante, ma senza contraddire i canoni di una tranquilla e pacata accettazione di un destino comune, nelle cui capaci sponde confluiscono, quasi in condizioni paritetiche, i ricchi e i poveri. Visti così da vicino, i membri della classe popolare, i servi della gleba, rivelano virtù impensate. Qualcuno di loro si sa fare addirittura filosofo, pieno di buon senso e di spirito di sopportazione dei guai dell'esistenza, pronto magari a tutelare la causa degli animali, e a stigmatizzare chi va in giro uccidendo le piccole creature di Dio, come è nel caso di un nanetto, di uno scherzo di natura, detto il Pulce proprio per la sua bassa statura, in cui però si concentra una profonda saggezza (*Kassian di Bella Spada*). Mentre di notte dorme sulla dura terra, il nostro cacciatore in veste di reporter coglie al volo le confidenze di un gruppo di pastorelli che attendono l'alba narrando di incontri favolosi avvenuti a loro, tra la veglia e l'onirismo, in cui si sono affacciate anche le fate delle fiabe infantili. Nel contempo però si manifestano i segni di una maledizione fatale, per cui si intuisce che qualcuno di loro morirà presto (*Il prato di Biez*). Naturalmente la morte, non solo degli animali cacciati, ma anche delle esistenze umane, è sempre presente e imminente, in queste peregrinazioni del nostro Oblomov in movimento. Il quale, in un racconto, raccoglie le confidenze di un medico, chiamato al capezzale di una povera ragazza moribonda, che gli si attacca con amore folle quanto improvviso, quasi nella speranza che quella passione estrema possa allontanare lo spettro del decesso (*Il medico del distretto*). Ma proprio quei sani rappresentanti della classe inferiore sanno morire con dignità, con compostezza, come succede a un fattore che, nel sovrintendere all'abbattimento di un albero, non si accorge di essere mal piazzato, e così il tronco gli precipita addosso spezzandogli gli arti (*La morte*). E c'è il caso della *Reliquia vivente*, della giovinetta che per un banale incidente ha avuto la spina dorsale spezzata e da allora è rimasta impedita nella crescita, condannata a languire nella tristezza e nell'abbandono. La posizione intermedia assunta dal cacciatore, in bilico tra i privilegi nobiliari e il contatto con i sottoposti, lo pone in grado di percorrere tutta la gerarchia sottesa tra i due estremi. Tra i padroni e i servi, infatti, stanno di mezzo i fattori, gli intendenti, i capocaccia, i quali pencolano per un verso o per

l'altro. C'è il rappresentante della categoria dei *Burmistrz*, termine storpiato dal tedesco, che imperversa crudele e tirannico nel villaggio, approfittando dell'indolenza del padrone, ovviamente appartenente in pieno alla categoria degli Oblomov. Ma c'è, a compenso, *Biryuk*, il capocaccia attristato da varie sventure familiari, che però lo rendono comprensivo verso i più miseri di lui, fino a liberare il bracconiere colto in fallo, cui avrebbe il diritto di sequestrare il cavalluccio, unica fonte di sostentamento per la famiglia, che così si vedrebbe condannata alla miseria più nera. E i possidenti, come sono? Visti da vicino, nell'infinita serie di ville e case padronali disperse nell'immensità della campagna, smarriscono anch'essi molti dei tratti distintivi che varrebbero a differenziarli dalla massa degli umili, se incontrati in vicinanza delle grandi città. Non è infrequente il ripetersi della situazione tipica dell'oblomovismo: il buon possidente campagnolo irretito dalle placide attrazioni di una donnetta che vive paziente e silenziosa al suo fianco, senza pretendere di uscir fuori dal suo basso stato di fortuna, e mantenendo tutto il rispetto che si deve al padrone di alti natali. Forse il nucleo più consistente delle *Memorie* riguarda uno di questi signori già alquanto spiantati, ma non privi dei residui di un antico benessere, tale Certopchanov, che ha stretto un rapporto *more uxorio* con una zingara capitatagli a tiro, Maša. Ma può succedere anche questo, che la donna senta l'attrazione dell'ignoto, il richiamo quasi per natura di uno stato di libera erranza, al punto da abbandonare il padrone e amante, pur così generoso nei suoi confronti. Il nostro piccolo nobile abbandonato si consola esercitando una spontanea generosità che lo porta a proteggere un membro della classe eletta, Niedopiuskin, ma ancora più spiantato di lui, soggetto alle offese dei potenti di turno. Tra i due nasce una solidarietà a prova di bomba, che ricorda quella che il balzacchiano cugino Pons aveva stabilito col povero musicista alsaziano, oppure preannuncia il legame per la vita che unirà i flaubertianiani Bouvard e Pécuchet. Questo suo istinto protettivo, Certopchanov lo mette in atto anche a favore dell'ebreo di turno, assoggettato all'atavica persecuzione che l'occidente, da un capo all'altro dell'Europa, non ha mai mancato di rivolgere alla razza dannata, e la narrativa moderna si è sentita in dovere di darne fedele riscontro. L'ebreo, come

già nell'*Ivanohe* di Scott, non è un ingrato, gli fa avere in dono un superbo destriero, che diviene l'orgoglio e la ragion stessa di vivere del protagonista, già abbandonato, come si è detto, dalla sua Maša, rimessasi in via, e dall'amico sodale, morto di stenti. Ma la parabola discendente del povero possidente in rovina non è ancora finita. Una brutta notte il destriero gli viene rubato, e da quel momento anch'egli si mette in viaggio nell'affannoso tentativo di ritrovare il bene prezioso sottrattogli. Finalmente crede di averlo ritrovato, ma poi un calcolo attento gli dimostra che non è così: quel quadrupede è solo un indegno succedaneo dell'amato destriero venuto meno per sempre. Le *Memorie del cacciatore* sono un enorme registro di rumori, sapori e destini contratti in brevi segmenti. Quelle pagine pulsano di accadimenti, abituarini o eccezionali, confortanti o allarmanti. Nell'esercizio di questa attenta indagine è opportuno fermarsi ad auscultare il terreno, che propaga rumori di cavalli provenienti anche in grande lontananza. Non per nulla l'ultima delle novelle reca un titolo enigmatico, *Batte!*. Andando pacificamente a zonzo su un carro, il narratore e qualche compagno avvertono dei colpi sordi a distanza che vengono echeggiati dal terreno solido. Il significato di quel rumore è chiaro: c'è un altro carro, più veloce, proteso all'inseguimento dell'equipaggio in questione. Ma che intenzioni avranno gli inseguitori? Il clima di tensione alla fine si scioglie, trattandosi solo di altri viaggiatori che se ne vanno per i fatti loro. Ci si deve però ricordare che l'incidente, il fatto abnorme e imprevisto sono sempre in agguato, e il buon cacciatore deve essere pronto a tutto.

Passando ai romanzi, Turgenev non poteva mantenere quel delizioso ritmo di confidente abbandono agli accadimenti momentanei e fortuiti, a scoppi di vita concentrati in breve, ma gli occorreva adottare un passo più lungo e più costruito. Per conseguire un tale scopo è stato sufficiente che il narratore dimettesse i rozzi abiti della caccia rientrando nei suoi panni normali, e restringendo l'attenzione su alcuni nuclei familiari via via incontrati nelle ville padronali cui era approdato nell'esercizio dello sport preferito, ma non limitandosi più a incontri fortuiti, nel segno di un rapido "tocca e fuggi". Occorreva, insomma, abbandonare l'erranza a favore di un criterio stanziale, il che implicava anche che si dovessero

andare a rafforzare inevitabilmente i vincoli di classe. In sostanza, nei romanzi Turgenev diviene il cantore di casi che riguardano pressoché unicamente lo stato sociale cui egli stesso appartiene, quella smisurata e illimitata categoria di appartenenti all'aristocrazia rurale, ai quali del resto il costume dei tempi, e lo stesso premere di interessi irrinunciabili, imponevano di fare pure qualche capatina a Mosca o a Pietroburgo, per andarvi a riaffermare la dignità nobiliare offuscata dalla residenza in provincia, e quasi per verificare se questa ancora reggesse alla prova e venisse ufficialmente riconosciuta della buona società. Ma poi, dopo quelle puntatine effimere, meglio era rientrare al più presto nel placido ritmo del vivere in campagna. Inevitabilmente il far perno in modo stabile sulla dimora padronale e sui suoi occupanti implica l'allontanamento dei membri della classe inferiore. Cessa così la felice promiscuità che era concessa dalle condizioni della caccia, e il dramma viene a concentrarsi nei membri della classe padrona, e si gioca ancora una volta tra i due poli che già ben conosciamo. Nel complesso, prevale il versante Oblomov, ma, per rialzare la tematica e renderla più tesa e animata, Turgenev raccoglie anche tracce consistenti del versante Onegin. Insomma, nei processi in villa descritti nei vari romanzi del nostro autore, assistiamo al conflitto tra chi accetta la logica dell'oblomovismo, contento del poco, di un pacifico *tran tran* abitudinario, e chi invece tenta di rialzare le bandiere del byronismo, aspirando a mete più nobili e stimolanti. Ma i tempi sono sempre più inadatti a praticare il polo del pensare alto, del disprezzare le basse occorrenze quotidiane. Del resto, se già l'Onegin di Puškin perdeva la partita nel secondo o terzo decennio del secolo, che cosa possiamo pretendere che succeda, ora che siamo entrati nella seconda metà dell'Ottocento? Ovvero, è esito comune a tutti i romanzi di Turgenev che chi vi rappresenta la componente alla Onegin debba uscire sconfitto, in modi più o meno tragici. Prendiamo, ad esempio, *Padri e figli*, comunemente considerato il capolavoro del nostro autore, almeno nell'ambito dei romanzi. Sarebbe errato credere che questa tensione divaricata tra le alternative bipolari scorra tra i due soggetti eponimi dell'opera, tra il padre e il figlio. Al contrario, scopriremo che, in definitiva, essi sono della stessa pasta, e concludono nel

nome di un pieno accordo e di una comune accettazione della vita qual è, senza puntare più in alto. Il padre, Nikolaj Petrovič Kirsanov, un solido proprietario agricolo abbastanza florido, già del tutto rinunciatario a passati sogni di gloria, punta tutte le speranze sul figliolo, Arkadj, mandato a studiare a Pietroburgo nella speranza che quello sia un giusto trampolino di lancio verso un lusinghiero avvenire. Intanto, per consolarsi, il padre si attiene alla tipica ricetta oblomoviana: mettersi in casa una brava, avvenente e giovane contadina, Fenečka, che gli ha dato a sua volta un figlio, Mitja, tenuto, come del resto succede anche alla compagna uscita dal popolo, un po' ai margini, per non contravvenire del tutto alle buone creanze. Questo anche per rispetto dell'adorato fratello, Pavel, che entra in scena in qualità di primo rappresentante del polo byroniano-oneginiano. Infatti, Pavel nella giovinezza, peraltro non molto lontana, è stato un famoso *tombeur de femmes*, esercitando quella sua attività prevalentemente all'estero, in quei paesi dell'occidente dai lineamenti un po' vaghi e remoti in cui la narrativa russa colloca gli eventi, quando non intende affrontarli direttamente, limitandosi a ricavarne echi e conseguenze pratiche. Ma già in quella sua quasi-professione di seduttore Pavel ha incontrato una sconfitta, essendo stato respinto da una favolosa principessa, che pure era stata il suo principale titolo di gloria mondana. Ora egli intristisce in villa, continuando però a essere il severo tutore dei canoni della buona società, e dunque il fratello minore, in sua presenza, si vergogna dello stato di unione illegittima e socialmente squalificata in cui si è venuto a trovare. Frattanto ritorna a casa il figliol prodigo, quell'Arkadj da cui si attendono grandi cose, accompagnato da un collega di studi e di allegra vita studentesca metropolitana, Eugenij Bazarov. Qui ci troviamo davanti alla seconda incarnazione del mito byroniano-oneginiano, offerto però in versione riveduta e corretta. I decenni non sono trascorsi invano, e se Pavel riveste il fascino di un seduttore degno dell'*ancien régime*, simile proprio alla condotta di Onegin, il giovane successore rappresenta invece i nuovi traguardi della scienza, lungo l'asse che dall'illuminismo di Voltaire, riconosciuto e adorato dall'intelligenza russa, sta ormai rinascendo nella temperie positivista. In altre parole, Bazarov tiene i piedi per terra, parte in resta contro tutti gli

ideali della vecchia Russia, nobiltà, privilegi, fede, religione. Le veglie in villa si animano subito per gli scontri dialettici tra le due incarnazioni del byronismo, quella di Pavel, di specie arcaica, e la novissima, attestata dallo scientismo di Eugenio. Lo scontro tra i due raggiunge l'apice quando Bazarov, facendo ostentazione di cinismo e di disprezzo per i vecchi precetti della moralità, insidia addirittura la bella contadinella legata al padre del compagno, e giunge a rubarle un bacio, approfittando di un temporaneo smarrimento della donna, che non sa resistere a quell'aggressione messa in atto da un signore, cui non è facile rifiutarsi. Ma c'è un nascosto testimone di quella scena, Pavel, il quale si sente fremere di sdegno, trovando conferma delle sue accuse: quei giovani irruvidosi e profanatori di tutti i sacri valori sono davvero degli attentatori al bene comune. Da qui scatta l'inevitabile sfida a un duello che si compie quasi alla chetichella, in quanto i due si vergognano di quel loro comune accedere a un rito ormai desueto, e in particolare del tutto disdicevole allo spirito razionalista professato dal giovane. Ritorniamo così all'inevitabilità che ancora negli anni centrali del secolo accompagnava quell'istituto, ma che nello stesso tempo induceva a dargli dei decorsi alquanto irregolari, fuori di una ovvia sequenza, quasi per affermare un senso di superiorità e perfino di irrisione nei suoi confronti. Pavel spara per primo, ma non centra il bersaglio, mentre Eugenij colpisce l'avversario a una coscia. Subito però prevale in lui l'attaccamento alla professione medica, per cui si affretta a curare sapientemente la ferita inferta all'altro, tamponandone una copiosa emorragia. In definitiva, quel duello strappa un esito propizio, nel senso che i due si riconciliano, forse nell'intuizione di essere entrambi dalla parte del torto. Pavel addirittura ne trae la convinzione che il fratello è nel giusto, e che, anzi, non deve tardare a regolarizzare il rapporto con Maša, prendendola come legittima sposa e riconoscendo il figlio Mitja. Questo accade anche per un romantico spettro che si affaccia dal passato: la procace Fenečka ricorda all'eroe stanco e in disarmo le sembianze del lontano amore giovanile. Intanto, il figlio, assieme all'*alter ego* Eugenio, investito del compito di spingerlo lungo la strada dell'innovazione e della modernità, si trovano entrambi a loro agio nel frequentare il salotto di Anna Odincova, quasi un

lembo di Pietroburgo venuto in trasferta in quell'angolo di provincia rurale. Infatti, alla sua corte si tengono discorsi raffinatissimi, ad alto voltaggio, degni appunto dei salotti pietroburghesi. Nel corso di quei cimenti verbali, si impone beninteso Eugenio, con la sua superiore intelligenza di scienziato al passo coi tempi, mentre Arkadij si dà subito per vinto, ma presto si consola avendo adocchiato una figlia della matrona conduttrice del salotto, Katja, umile e sottomessa, al pari della Maša prescelta dal genitore. Ecco allora che l'oblomovismo, come volevasi dimostrare, ha partita vinta, i sani, i semplici, gli attaccati ai valori elementari del vivere vanno felicemente in porto, e proprio a favore di una simile tesi il romanzo si chiuderà con un duplice matrimonio: padre e figlio sposano ciascuno la donna che loro promette felicità, serena e quieta esistenza. E invece gli eredi di Byron-Onegin finiscono male. Non tanto Pavel, forse perché il suo modello di vita, ormai così datato, non incute più paura né scandalo, anzi, al contrario, fa tenerezza. In una nota conclusiva il narratore ci dirà che lo zio rientra in quella riserva fuori campo che sempre, in tutti i romanzi russi, attende i soccombenti, lo si potrà incontrare in qualche stazione climatica dell'occidente intento a esibire i vecchi fastigi, le pose aristocratiche ormai *demodées*. Ben più crudele il destino che attende e punisce il più minaccioso Eugenio, in quanto egli rappresenta l'insidia di nuovo conio che viene a minacciare la quiete dello smisurato universo rurale. Anche lui ha un padre e una madre che lo attendono trepidi, ma quando si decide a un breve ritorno presso di loro, sentendosi sempre stimolato a esercitare l'amata professione medica, egli si impegna in un'autopsia sul cadavere di un povero contadino morto di tifo, e nel condurre quest'operazione si taglia e si infetta. La morte segue inevitabile e in modi dolorosi e strazianti. Gli è di conforto una visita della dama di alto profilo con cui aveva duellato a colpi di *bon ton* e di sottigliezze dialettiche, ma anche di galanterie inconcludenti. La fascinosa signora sopraggiunge *in extremis* a onorare quella nuova incarnazione di Onegin, ma ugualmente destinata al fallimento, e anzi, se possibile, in modi ancor più dolorosi.

Questo schema, di una tensione alterna tra i due poli, benché con vittoria conclusiva della variante oblomoviana, Turgenev

l'ha messo in pratica negli altri suoi numerosi romanzi, che però da ciò traggono un carattere di varianti non sempre da considerarsi indispensabili. È, anzi, forse proprio il presentarsi di un simile insistito variantismo a indebolire le singole prestazioni, ponendole su un gradino inferiore rispetto a quanto riuscirà a fare il suo più diretto successore, Tolstoj. Questi, infatti, saprà raccogliere le forze e spenderle nell'*unicum* immenso costituito da *Guerra e pace*, oltretutto, come vedremo, eliminando quasi per intero l'una delle due polarità, il byronismo, ritenendolo ormai inutile e sorpassato. Invece Turgenev viene preso come da una coazione a ripetere, in misure via via più incerte e comunque prevedibili. Tra i frutti più consistenti e apprezzabili di questo variantismo, che non potremo seguire in ogni sua uscita, possiamo collocare senz'altro *Un nido di nobili*, nei cui confronti non fatteremo certo a ridistribuire i ruoli già incontrati in *Padri e figli*, e anzi, volendo, quest'altra prova potrebbe ben porsi a riscontro fin dal titolo, chiamandosi *Madri e figlie*. La madre è Maria Dmitrievna Kalitina, rimasta vedova, con figli a carico, tra cui la protagonista, Elizaveta, mentre parti secondarie spettano all'altra figlia Lenočka, e a un maschio, ancor più scolorito. Accanto a lei c'è pure una saggia zia, quasi ridotta nei panni di dama di compagnia, da parente povera mantenuta per compassione, ma prodiga di consigli e di assistenza. Dove trovare la controparte, ovvero il portatore delle ragioni alte del byronismo? Queste si reperiscono agevolmente in Fëdor Ivanyc Lavreckij, che, come il Pavel del romanzo precedente, rimbalza in scena da un lontano fondale estero, dove ha consumato una triste storia di passione, mal maritandosi con una donna fatua, che ha dovuto abbandonare avendola colta in flagrante adulterio. Poi al nobile deluso giunge la notizia che la moglie sarebbe deceduta, e dunque egli rientra nelle terre avite nei panni di un vedovo disponibile a rifarsi un'esistenza conveniente. E subito gli sorride la presenza della dolce Elizaveta, buona, remissiva, degna compagna di un potenziale Oblomov. Dall'oscuro passato però riemerge la moglie, erroneamente creduta defunta, e sappiamo bene che a quei tempi i nodi coniugali erano pressoché infrangibili. Questa è la tegola che condanna il povero Lavreckij al ruolo di vittima sacrificale, facendogli piovere sul capo una condanna

insuperabile, che travolge nella disgrazia anche Elizaveta, la quale ha il torto di innamorarsi perdutamente del maturo signore di alto profilo, giungendo a negarsi a un giovane intraprendente, tale Pansin, un faccendiere, destinato a fare fortuna in città. Al solito, anche in quel nido di nobili, simile a tanti altri, i semplici, le persone che volano basso, senza tante pretese, riescono a congiungersi tra loro, a far tornare i conti. C'è perfino una possibilità di recupero e di assoluzione per la disonesta moglie di Lavreckij, la sfacciata adultera, che essendosi trovata a malpartito nelle favolose residenze turistiche dell'occidente, è tornata a mettersi sotto la protezione del marito, riluttante ma impossibilitato a pronunciare un rifiuto, proprio in forza della nobiltà d'animo che lo guida. La madre di Elizaveta accetta la donna navigata, la accoglie tra le sue braccia, stigmatizza il fatto che la figlia disprezzi il buon partito rappresentato da Pansin, e intanto gli altri figli crescono, il nido di nobili risuona delle candide risa di gioia, di accettazione dei doni del vivere, che vengono dalla sorella e dal fratello di Liza, portati a seguire il ritmo delle cose, a unirsi in giuste nozze, a proliferare a loro volta, mentre i due che hanno mirato troppo alto restano staccati dal flusso della vita, spezzati come rami secchi. A Liza non rimane che il destino romantico e triste del ritiro in convento, mentre il pretendente, affranto, macera, intristisce in quel suo ruolo abnorme di vedovo bianco. Attorno a loro, nel nido dei nobili, regna la piccola felicità domestica di chi si è abbandonato senza troppe pretese al trascorrere dei giorni, mentre per i due amanti infelici ci sarà solo una triste occasione di ultimo incontro, quando Lavreckij, tanti anni dopo, andrà ad assistere a una processione di monache del convento in cui Liza aveva deciso di rinchiudersi, e in quel momento i loro occhi si incontreranno per un fuggevole ma vano gesto di impercettibile riconoscimento. Nulla da fare, la componente Onegin esce ormai sconfitta. Sulla scena però non abbiamo ancora registrato l'intervento di Tolstoj, di colui che viene per rimuoverla definitivamente. Ma intanto si sta mettendo in azione chi avrà il compito di riprendere quelle prospettive di sfida al senso comune, nutrendole di nuove e straordinarie energie, Dostoevskij.

8.6. Tolstoj, la vita normale sa celebrare le sue epifanie

Tolstoj (1828-1910), già si è detto, viene a interrompere definitivamente il pendolarismo, così insistito nel caso di Turgenev, tra la componente Onegin e la componente Oblomov, optando decisamente per quest'ultima, anzi, rafforzandola con l'aggiunta di una determinazione che sfiora il convincimento ideologico. O meglio, egli si dichiara fin dalle prime prove del tutto avverso a ogni protagonismo. Nella sua narrativa non ci sono eroi di qualsivoglia specie, poiché l'interesse deve andare all'uomo qualunque, a *everyman*, visto nelle occasioni immediate del vivere e del morire. Di questa vita che si affaccia in mille circostanze spicciole, dai casi più minuti e marginali agli eventi più crudi e inesorabili, il nostro narratore intende essere un cronista fedele, aderente, simpatetico, alla ricerca di una resa immediata e spontanea. Il che ha un correlativo di gran peso: per seguire questa poetica della sincerità, dell'adesione, anzi dell'immedesimazione, ci vuole una totale corrispondenza tra colui che narra e le persone e i fatti esposti, da qui l'obbligo di procedere a una scelta di classe. Non c'è narratore nell'intero universo russo, infatti, che più di Tolstoj sia classista, e questo non certo per boria aristocratica, ma in conseguenza della sua radicale professione di fedeltà al vero. Come si può testimoniare fino in fondo la verità, se non parlando di ciò che si conosce a menadito? Si dà qui una curiosa dissonanza rispetto all'immagine che tutti conosciamo (e che l'autore stesso ha contribuito a costruire insistentemente nei decenni) di un personaggio afflitto dalle enormi disuguaglianze sociali dei suoi tempi, addolorato per le immani ingiustizie insite nella servitù della gleba, che costringevano milioni di esseri umani a uno stato di miseria insopportabile. Da qui i suoi conati di rivolta e di redenzione sociale, a livello umano, o anche filosofico-ideologico, ma sulla pagina no, egli non può che partire da un'adesione fedele a un

ritmo di vita che conosce fin dalle sue radici, senza celebrarlo, ma restituendolo col massimo di efficacia proprio in quanto devoto servitore della causa del vero. Il che significa che si deve tentare di registrarlo nelle sue precise, incalzanti, impellenti modalità di apparizione. Si potrebbe arrivare a dire che Tolstoj è scrittore devoto alle epifanie, cioè alla capacità insita nel reale di manifestarsi attraverso piccoli fenomeni marginali, casuali, ma pieni di una loro interna forza cogente, semplicemente per il fatto che ci sono, prendere o lasciare. È dovere di ogni buon narratore cercare di fissarli sul filo del loro immediato manifestarsi, prima di poterne ricavare conclusioni, moralità, riflessioni ulteriori. Naturalmente, nel suo caso si tratta di un'epifania di segno contrario rispetto ai fenomeni di cristallizzazione, che già abbiamo incontrato in Stendhal, e nulla ha a che fare con la nozione di epifania quale poi si troverà in Joyce. In quei casi, si tratta del rivelarsi di una realtà altra rispetto agli andamenti prevedibili, statisticamente accertabili. Nel caso di Tolstoj, invece, è il vivere comune, è il "così fan tutti" che si afferma nella sua flagranza spicciola, senza che si possa avanzare la pretesa di sollevarlo a compiti e responsabilità che non gli appartengono. L'epifania, insomma, non già come stato eccezionale, ma al contrario come comune metro della vita, e della morte, cui ciascuno di noi è votato fin dalla nascita.

Tra i racconti in cui un Tolstoj trentenne comincia a mostrare il suo grande talento ci sono *I due ussari*, in cui si può ravvisare una sorta di riscrittura de *La tormenta* puškiniana. Anche in questo caso c'è un incontro tra due potenziali amanti, che però si interrompe e risorge a molti anni di distanza con esiti impensati. Ma Puškin è un genio della sintesi, di un narrare scarno, affidato anche al cieco responso del destino, il quale, come ricordiamo, nel corso di quel racconto si prende beffa del piano dei due giovani amanti che, con ricorso alla fuga sentimentale, speravano di unirsi contro il volere dei parenti. Un terzo personaggio fortuito si era poi inserito nella catena, scomparendo in seguito per l'orrore del gesto compiuto, fino a dover scoprire che le cose erano andate invece per il verso giusto grazie a un provvidenziale colpo di dadi. A differenza di Puškin, Tolstoj assegna al suo racconto uno svolgimento di assoluta normalità: nulla viene a contrastare il corso delle cose,

queste si ripetono, ma sempre affidate, per così dire, a un piccolo trotto, nel segno dell'affabilità, senza forzare le mani al destino. In sostanza, si corrispondono due deliziose *tranches de vie*, che devono rimanere immerse nella loro atmosfera fresca, rugiadosa. Perfino il peso del tempo, e i mutamenti nel costume, non devono incidere oltre il dovuto. Il primo dei due ussari, agli inizi dell'Ottocento, è un rude soldataccio, perfettamente inserito nel suo ruolo di sfacciato rivendicatore dei diritti di classe, altezzoso coi subordinati, seminatore di terrore, pieno di *sex appeal* sulle dame incontrate lungo il proprio cammino. Per esempio, ha un suo sistema efficace per farsi dare cavalli di ricambio alle stazioni di posta, se per caso i capistazione non sono pronti a concederli: egli entra nelle loro isbe e ne spalanca le finestre al gelo dell'inverno russo: o fargli trovare i ricambi desiderati, o perire di freddo, questa la scelta. Accanto a lui, viaggia un altro ufficialetto, che per parte sua cede al vizio tipico del gioco, perdendo in partite incautamente sostenute con un baro non solo il suo proprio peculio, ma perfino quello del reggimento, che gli era stato consegnato per la sua qualità d'ufficiale. Il generoso e grandioso conte Turbìn, così si chiama l'ussaro senior, interviene con la forza per far restituire al commilitone il maltolto, e intanto, invitato alla festiciola organizzata dai notabili del borgo selvaggio che li ha casualmente ospitati, affascina una vedovella, tale Anna Fiodorovna. Ma il criterio che Tolstoj insegue, fin dai suoi inizi, è di non forzare le situazioni. Turbìn, per quanto focoso e prepotente, non esce dai ruoli, sapendo bene che non si può violare un certo ordine delle cose, e quindi non strappa la dama dal suo posto rispettato coinvolgendola in una torbida fuga senza riscatto. Egli si limiterà a sorprenderla nel sonno e a rubarle un bacio quasi di sfuggita, il che è appunto la leggera, fresca, casuale epifania, cui lo stesso Turbìn non dà molto peso, mentre per la solitaria vedova quello resta un evento indimenticabile. Poi Turbìn cede al suo destino, venendo ucciso in duello, come vuole il copione assegnatogli, ma gli subentra il figlio, il secondo ussaro, che vent'anni dopo ripassa da quelle parti, e così si delinea nuovamente una possibile avventura con la figlia della donna baciata dal genitore. Anche in questo caso però restiamo in un ordine di piccoli eventi spontanei, tra i due giovani, che certo potrebbero ardere al fuoco della passione, e

meditare fughe sconvenienti. Il tutto, invece, si risolve con un delicato contatto di mani al balcone, mentre attorno a loro, a rendere memorabile l'incontro, si dispiega una solenne ma nello stesso tempo del tutto quotidiana visione di luna, che è appunto una delle tante epifanie da cui risulta gratificato il nostro comune cammino lungo le rotte prescritte dalla sorte.

Magari quello stesso ufficialetto può essere poi spedito a fare carriera nei territori a rischio del Caucaso, a contatto con circassi e ceceni, e siamo così a un altro di quei racconti giovanili, *Il taglio del bosco*, se possibile ancor più “fatto di niente” rispetto alla vicenda precedente, che pure aveva saputo smontare e ricondurre a un ritmo di quotidianità l'astuta macchina romanzesca puškiniana. Il nostro ufficialetto deve andare, con poca truppa, a proteggere gli inservienti impegnati appunto nel taglio del bosco figurante nel titolo, quando però ai margini si profila la presenza di forze ostili. Il racconto raccoglie allora le piccole impressioni di una notte passata all'addiaccio, in attesa dell'alba, assieme a rumori di bosco, a frusciare di animali, a chiacchiere di bivacco, finché su quella trama così minuta e volutamente dispersiva viene a imprimersi, ugualmente incidentale, episodico, un evento che però è di esito mortale: dal nemico invisibile parte una fucilata, e ne resta vittima uno di quei bravi soldati figli del popolo con cui il nostro Oblomov in trasferta stava facendo comunella. L'opzione classista tolstojana, come quella già esercitata da Turgenev nei panni del cacciatore, non esclude certo che si ascolti la voce spontanea dei subalterni, anzi, ciò fa parte del ruolo, il bravo nobile deve manifestare piena confidenza nei suoi sottoposti. Sapremo poi, quasi *en passant*, che quel povero soldato è morto, ma la vita è fatta così, un brogliaccio in cui si devono registrare le entrate e le uscite, senza starci a ricamare sopra.

Lo spunto del *Taglio del bosco* ritorna, prolungato per molte più pagine, nel racconto lungo *I cosacchi*, dove l'ufficiale in carica, Olenin, è seguito con più attenzione, dal momento in cui lascia Pietroburgo per andare a farsi le ossa in quei territori di confine ad alto rischio, dove a dire il vero i cosacchi sono già addomesticati, e si deve far la guerra ai ribelli ceceni. Olenin è il portatore di tutti gli orgogli e pregiudizi di casta che sono propri dell'autore stesso, ma dobbiamo ripetere quanto già osservato per il cacciatore di Turgenev: questo fare centro su

una collocazione di classe fortemente sentita non esclude il dialogo, il commercio con gli altri, pertanto il nostro Olenin è affascinato dal mondo rude e primitivo che gli si para innanzi, esemplificato nella persona dell'anziano zio Eroška, figura temprata a tutti i disagi, forte nelle arti della caccia e della sopravvivenza. Ma il dato centrale di queste lunghe pagine intessute di piccole epifanie sta nella figura femminile di Mar'janka. In questo caso, Tolstoj si incontra con Lermontov, se ricordiamo la vicenda di Pečërin, non ancora persuaso ad abbandonare le truci parti del byronismo, invaghito della circassa Bela, che non esita a farsi donare e a costringere al rapporto affettivo, causandone poi indirettamente la morte. Ma la sicurezza di classe di cui Tolstoj e il portavoce Olenin sono campioni implica l'adesione a un codice morale, e come conseguenza della stessa opzione classista i membri degni di questa non possono andare in giro a prevaricare, a infliggere torti ai membri delle classi inferiori. Olenin sarebbe disposto a seguire le buone maniere, offrendo la sua mano alla bella esponente della razza considerata inferiore, ma in questo caso è lei a prendere le distanze, a tenere lontano il timido innamorato con senso di allegro scherno e ripudio, ben sapendo che certe cose non si fanno. Semmai lei è destinata al rude cosacco Lukaška, brillante nelle azioni militari, che in questo caso sostituiscono le partite di caccia alla Turgenev. La preda in cui i cosacchi si imbattono è un ceceno che tenta di attraversare il fiume di confine, mimetizzandosi dietro un tronco d'albero, ma la manovra non sfugge al furbo Lukaška, che lo fa secco con un colpo ben aggiustato, rimanendo poi a sua volta vittima dei compagni del ribelle. Anche in questo caso il suo corpo è lasciato lungo la via dal racconto che procede oltre, evitando accuratamente le conclusioni, proprio perché la storia deve svolgersi senza un nulla di fatto, senza cedere a un qualche protagonismo: la vita è una fiumana che scorre via indifferente, ma importante, decisiva per chi vi si trova immerso.

8.7. Guerra e pace

Una saggezza di questo genere non la si riscontra meglio che in occasione della guerra, rispetto alla quale le scaramucce degli ufficiali dello zar impegnati alle frontiere con le forze disorganizzate dei ribelli sono ben poca cosa. Il nostro ufficialetto, Tolstoj o Olenin che chiamar si voglia, sente che la prova del fuoco la si può fare là dove imperversa una guerra vera e propria, e tra il 1854 e il 1855 ce n'è una coi fiocchi, condotta con tutti i crismi della modernità, a base di trincee e cannoneggiamenti, morti e feriti, ricoverati in ospedali d'emergenza, sottoposti a interventi chirurgici d'urgenza, effettuati in deplorable condizioni di igiene. Sono gli anni del dramma di Sebastopoli, che vede impegnate da un lato le truppe dello zar, dall'altro lato quelle delle potenze occidentali più forti del momento, Francia e Inghilterra, con il proverbiale corpo piemontese infilato nella combinazione per gli astuti calcoli politici del nostro Cavour. Con riferimento a questo nostro presente affresco, possiamo osservare che là si affrontano le tre potenze da cui escono anche le più consistenti trame narrative della modernità. Tolstoj, con impegno diretto, come vuole la sua poetica di una veridicità testimoniata a oltranza, va a immergersi in quell'inferno in tre tornate, per meglio saggiare il drammatico evento in tutta la sua portata: nel dicembre 1854, poi nel maggio 1855, e infine nell'agosto di quel medesimo anno, in cui l'assedio termina con l'abbandono delle linee da parte dell'esercito russo. Per la precisione, il nostro autore non ricorre in tal caso allo strumento del diario, ma mette in campo di volta in volta qualche conveniente suo portavoce, che comunque gli consenta di immergersi nella situazione. La prima anta del trittico si rivolge soprattutto alla tragedia dei feriti, in particolare di coloro che sono stati vittime di amputazioni, ma ancora sentono prudere gli arti recisi. La seconda anta si approssima all'obiettivo, i suoi esponenti si muovono sul fronte, esposti allo scoppio delle granate, e anzi Tolstoj trova modo di piazzare la più stringente e impressionante epifania di tutta la storia della narrativa, seguendo in diretta uno dei tanti ufficiali, tale Prasuchin, nel

momento in cui si sdraia sul terreno per evitare l'arrivo di una bomba ballerina, che intuisce essere caduta a poca distanza da lui, con conseguente inevitabile scoppio. Che succede, dove è andata a far danni, l'esplosione? Egli quasi trae un respiro di sollievo perché nei secondi successivi non gli pare di avvertire alcun dolore, ma poi si scatena in lui una sequenza di piccoli o grandi sintomi, un senso di sete, una strana sensazione di essere invaso da un liquido di incerta natura, e poi una perdita di sensibilità alle gambe, un turbinio di faville, come per la visione di un cielo stellato. È la morte in diretta, riportata, come si diceva, a una sorta di epifania prolungata, incalzante, inesorabile. Forse Tolstoj su questa strada consegue un sostanzioso primato, nessuno meglio di lui è riuscito, o riuscirà, a immedesimarsi negli ultimi attimi che precedono l'evento mortale. Inoltre sempre l'occasione di Sebastopoli gli dà modo di esibirsi in una specie di estenuante bulimia. Non solo egli è superbo nel celebrare il rito di queste epifanie estreme, ma sente l'obbligo di ripeterlo in tante varianti. Il passaggio dalla vita alla morte avviene attraverso mille possibili svolgimenti, e il nostro autore non si tira indietro, ma ritorna con insistenza al medesimo compito per fornirne le infinite sfaccettature. Così, nella terza e ultima anta del trittico, di morti in diretta ne abbiamo ben due, di fratelli uniti nella tragica sorte. Il primo è il tenente Kozeltsov, di cui seguiamo le tappe dell'avvicinarsi al fronte, e anche qui la vivisezione dei sentimenti condotta da Tolstoj non ci risparmia nulla, per esempio l'alternativa tra l'ardimento militaresco rivolto a compiere il proprio dovere fino in fondo, per cui si vorrebbe affrettare l'arrivo sul campo di battaglia, e ci si irrita se non si ottengono subito cavalli di ricambio, ma anche un sospiro di sollievo, per ogni indugio che è anche il rinvio di una morte temuta malgrado tutto. Giunto sul luogo della battaglia, il tenente vi incontra Volodja, il fratello minore, inferiore nella gerarchia militare, un intrepido allievo che, nel procedere verso il battesimo del fuoco, si trova pure lui esposto a diverse pulsioni, di esaltazione per l'eroismo di cui sta dando prova, ma anche di panico per la minaccia incombente sulla sua integrità fisica. Nulla da fare, entrambi i personaggi sono votati, dall'imperscrutabile decisione del narratore, a sperimentare il rito epifanico della morte in diretta. Si aggiunge, a conclusione dell'amara esperienza di

Sebastopoli, una deprimente consapevolezza del *vanitas vanitatum*. La storia, infatti, insegna che tutto quell'eroismo di cui l'umile soldato russo, nei suoi vari gradi e gerarchie, è stato capace, non serve a nulla. Le ultime pagine dell'affresco narrano della sconsolata ritirata delle truppe dello zar, costrette a far scivolare i cannoni nei fossati e a bruciare le navi in rada per non consegnarle al nemico vincitore.

Abbiamo visto che, quando Turgenev ha deciso di rialzarsi dal volar basso adottato nei panni del cacciatore e di farsi cantore di più alte scene sociali, è rimasto vittima, in qualche misura, di due torti: il non saper decidere tra la prospettiva Oblomov e quella Byron, anzi, pur avendo maturato una scelta sostanziale a favore del primo corno del dilemma, l'essersi trascinato dietro una impotente, e dunque inutile, apparizione del fantasma contrario; e il non aver saputo condensare tutto ciò in un'unica maxiprova, trovandosi quindi a ricalcare più volte il copione in varianti via via meno efficaci. Sono errori o limitazioni in cui Tolstoj non incorre. Dopo aver steso gli ampi abbozzi di cui abbiamo dato conto, nella piena maturità dei suoi quarant'anni egli ha concentrato tutte le sue forze e ne ha ricavato un'opera immane, definitiva, in quanto, come vedremo, i romanzi successivi, e di pari impegno anche nella misura quantitativa, risponderanno a una decisa mutazione di prospettiva. E così, *Guerra e pace* grandeggia, edificio formidabile, di amplissime proporzioni, in cui l'autore dà il meglio di sé, ivi compresi limiti, frontiere che non intende superare. In fondo, egli si era già ampiamente esercitato a registrare l'infinito scorrere della vita, con l'obbligo di includervi anche il terminale della morte, affrontato con la medesima freschezza di registrazione che abbiamo riportato al concetto di epifania, ma di un'epifania estesa a dismisura e messa alla portata di ognuno. Già nei *Racconti di Sebastopoli* la morte era comparsa provocata da quell'acceleratore artificiale che ne è la guerra. Diciamolo pure, la macchina narrativa tolstojana ha bisogno della guerra, per due ragioni: intanto, perché, come si è appena detto, essa risulta un perfetto stimolatore di epifanie estreme volte a darci la morte nella sua flagranza, quasi trasferita in tempo e spazio reali sulla pagina. Ma mentre la morte fisica naturale è accettabile, non scongiurabile, costituendo un risvolto della stessa essenza di cui

è fatta la vita, l'acceleratore artificioso e innaturale introdotto dalla guerra deve essere decisamente condannato, e se possibile evitato. E dunque Tolstoj si guarda intorno, va alla ricerca accurata di uno stato approfondito di guerra totale tale da fornirgli un adeguato idolo polemico. Sebastopoli gli aveva già offerto un'occasione opportuna, che non si era lasciato scappare, ma occorreva cercare di più e di meglio. Da qui l'arretramento alle campagne napoleoniche, al periodo a cavallo tra primo e secondo decennio prescelto come ambientazione del grande romanzo, senza con questo concedere nulla al richiamo del romanzo storico, una prospettiva priva di attrazione, per un narratore come il nostro, così impegnato sulle testimonianze in presa diretta. Ma l'incursione nel passato è accettabile se di tempo non ne è trascorso molto, e se i costumi, nell'intervallo, non hanno subito mutamenti cospicui, al modo che si era potuto notare nel confronto tra i due ussari, padre e figlio. Questa stessa condanna ideologica preventiva della guerra esige che si debba trovare un capro espiatorio, un nemico da avversare con tutte le armi del raziocinio, un reo contro cui istruire una implacabile requisitoria, e ovviamente questo imputato da chiamare alla sbarra è subito individuato in Napoleone. Come già si è detto, il Corso è un punto di riferimento privilegiato in questa lunga vicenda che stiamo riassumendo, idolatrato da alcuni, esecrato da altri. In genere, gli esponenti del polo Byron, ovvero i sostenitori di un individuo in rotta con le abitudini comuni, di un personaggio che voglia uscir fuori dal gregge e proclamare una sua eccezionalità, e dunque Byron stesso e ancor prima Stendhal, si sentono favorevoli alla figura del condottiero; in fondo i loro eroi tentano di seguirne le orme nei rispettivi ambiti, benché necessariamente più limitati. E poi ci sono gli oppositori, tra cui per esempio Chateaubriand. Ma nessuno è stato spietato nella sua requisitoria antinapoleonica quanto Tolstoj, e proprio per coerenza verso il suo impegno di veridica testimonianza a oltranza del diritto di vivere e morire in santa pace, che si deve pur concedere a *everyman*, a ognuno, all'essere umano, piccolo fin che si vuole, ma unico, fornito del dono dell'esistenza da salvaguardare il più possibile. Anche se a limitare questa rivendicazione universale dei diritti dell'uomo a una vita sana e felice Tolstoj fa intervenire il suo innegabile

classismo. Egli però parla a nome della sua propria classe, solo per garanzia di autenticità. Del resto, sappiamo già che il versante Oblomov, cui in sostanza Tolstoj aderisce, ammette una specie di consociativismo. La buona aristocrazia agraria comprende, come valida appendice di cui ci si deve prendere cura, l'insieme della servitù, pur nella varia gradualità dei passaggi intermedi.

Si ricorderà che, dovendo presentare l'universo Rousseau, avevamo fatto ricorso alle categorie di un ginevrino come lui, il Saussure, anche se comparse tanto tempo dopo, e in un settore assai diverso quale la linguistica: *parole* contro lingua, l'asse verticale dei paradigmi contro l'orizzontalità dei sintagmi. Se, visto in quest'ottica, Stendhal era stato il sostenitore accanito dell'asse degli eventi eccezionali, degli atti di *parole*, Tolstoj viceversa è il convinto rivendicatore dell'asse orizzontale dei sintagmi, il che lo induce quasi a negare che possa esistere l'evento fuori regola, apportato dall'individuo d'eccezione. Napoleone crede di decidere, di comandare, di giocare sullo scacchiere della storia, ma si illude. A vincere, infatti, sono le formichine pazienti, che contro di lui allineano l'infinità dei loro modesti e limitati interventi, magari avvolti, ciascuno di essi, da quella curiosa aria epifanica che converrebbe tanto meglio agli straordinari atti di *parole* compiuti dai personaggi egregi. Ma il tessuto infinito elaborato con pazienza da tanti piccoli attori viene a irretire le pretese di *grandeur* dei condottieri, e in definitiva ad annullarle. Si sa che, contro la pretesa statura eccezionale di Napoleone, Tolstoj innalza la figura del condottiero del popolo russo in armi, Kutuzov, il cui vanto è di essere uno dei tanti componenti della massa da lui guidata, nulla più che il capobranco, l'insetto che guida gli altri ma senza pretendere a un qualche grado di eccezionalità. Se Napoleone crede di decidere, di imporre la sua forza sugli eventi, Kutuzov si difende opponendogli proprio le doti di quella massa informe di cui è alla testa. Egli evita il più possibile gli scontri, si ritira, attrae il nemico nel territorio sterminato della santa Russia, abbandona Mosca all'occupazione dell'invasore, ben sapendo che la città potrà costituire una trappola enorme per l'armata occupante, un pozzo senza fondo in cui essa andrà a naufragare miseramente, anche per lo scoppio dell'incendio, che è quasi una forma

spontanea di rigetto del corpo estraneo che ha preteso di insinuarsi nella cinta sacra della capitale.

Naturalmente, contro l'evento abnorme della guerra che, per la pretesa inconsulta di uno pseudo-genio, viene a introdurre un gesto arbitrario di decisionismo, un tragico e disumano atto di *parole*, bisogna profilare la placida e comune esistenza di un alveare, ovvero di un nido di nobili. A questo punto è davvero opportuno riprendere il titolo di uno dei romanzi di Turgenev per documentare come il narratore più giovane, e venuto un momento dopo, ne sappia trarre frutti più consistenti, perché allargati, e potenziati. Qui il nido che ci viene proposto è la famiglia Rostov, il nucleo più importante presente nel romanzo. Già nella quantità il successore va oltre il predecessore. La famiglia Rostov, infatti, è al completo: ci sono entrambi i genitori a impersonare perfettamente l'aurea mediocrità che Tolstoj pone positivamente alla base della sua epopea. C'è il padre, una giusta miscela di saggezza e insipienza, non tanto bravo negli affari, tenero verso la moglie e i figli, attento ad amministrare la giustizia in seno alla famiglia allargata, ivi compresi i dipendenti che ne fanno parte. E c'è la madre, trepida sostenitrice dell'economia domestica, preoccupata dell'avvenire dei figli, pronta a sostenere il benessere comune, a rampognare il *pater familias* quando questo rischia di essere troppo indulgente e comprensivo, ma anche lei, in definitiva, capace di slanci generosi e magnanimi, come di grettezze e meschinità, se l'interesse del gruppo lo richiede. Ci sono anche tre figli: Nikolaj, molto simile al padre, è un impasto di virtù, di coraggio e lealtà, quali convengono a un buon esponente della piccola aristocrazia terriera, ma pronto a darsi al vizio, a tuffarsi nel gioco a carte, fino a perdervi una fortuna, così da dover chiedere l'intervento riparatore del padre; Nataša, già lo abbiamo detto più volte, è il personaggio che viene a costituire la pressoché unica eredità da Puškin giunta a Tolstoj, in quanto rappresentante il segno opposto alla componente byroniana. In lei rivive Tatiana, con un enorme bisogno di amare, in un quadro di schiette reazioni psicologiche, assolutamente prive di complicazioni. Natalija è il personaggio positivo della vicenda, anche se pur sempre a rischio di cadere, di subire gravi traumi, e perfino di commettere il fallo considerato irreparabile, in quell'universo: la indecorosa fuga d'amore con un avventuriero.

Ma per Tolstoj non è ancora venuto il momento di introdurre appieno questa variante, e dunque, nell'ambito del grande romanzo, a Nataša è concesso di salvarsi e di ritrovare il retto cammino, salvata da chi come lei rappresenta il versante giusto della vita, Pierre Bezukhov; a terminare con l'anagrafe del nido di nobili, nella famiglia Rostov c'è un terzogenito, Petja, ma la ferrea regia dell'autore, ben attenta ai numeri della statistica, decide che questo ultimo nato debba essere sacrificato alle dure leggi della guerra. Il piccolo Petja, partito volontario per il fronte, perirà in una scaramuccia, come già avevamo visto morire il giovane Volodja nell'assedio di Sebastopoli. La guerra è un avido Moloch che chiede vittime, e così l'attenta conduzione tolstojana glielne deve concedere, sia per esibirsi nei suoi insuperabili pezzi di bravura, i decessi colti in presa diretta, affidati a epifanie prolungate, sia per ribadire il suo assunto di base: quanto siano colpevoli i produttori degli eventi fuori misura, concepiti proprio per danneggiare il comune tessuto della buona e calda vita comune. Infine, c'è un altro membro del nido di nobili, Sonja, che rappresenta la parente povera, la nipote accolta con puro atto di carità, di cui la nobiltà agraria era senz'altro capace, ma non mancando di farle scontare questa colpa delle origini riservandola a ruoli incerti, quasi di dama di compagnia, anche se Sonja si può illudere di crescere alla pari con la coetanea Nataša, in un clima di sororale amicizia, di scambio continuo dei segreti del cuore. Ma, proprio in merito alla presenza di Sonja, Tolstoj commette uno dei suoi più vistosi reati di classismo. La fanciulla, infatti, è innamorata fin dalla prima adolescenza di Nikolaj, da lui ricambiata, ma questo matrimonio non s'ha da fare, essendo di ostacolo la bassa condizione di censo spettante all'orfanella. Per quanto generosi e magnanimi, i genitori Rostov non possono spingersi fino a quel punto. Il loro Nikolaj è riservato a un'unione più vantaggiosa, che sia cioè capace di rimettere in sesto le compromesse sorti del *ménage* domestico; insomma, la possibilità che tra i due giovani si stabilisca un amore sincero e limpido è compromessa da sovrastanti ragioni di famiglia. Riconosciamo pure che il personaggio di Jane Eyre concepito dalla Brontë, al confronto, dà uno schiaffo morale a Tolstoj, e la perfida Becky Sharp di Thackeray, anche lei, potrebbe intervenire beffarda a rivendicare la giustezza della sua

malvagità insidiosa: i signori nulla meritano, visto che trattano malamente le povere fanciulle di scarsa fortuna. Inutile illudersi, infatti, quello è il destino che un simile ordine sociale riserva a Sonja e compagne. E dunque, il nostro Tolstoj, che appare in genere come un vigoroso tutore dei buoni diritti degli oppressi, qui manca clamorosamente, ma la sua giustificazione potrebbe stare proprio nella sua adesione integrale a come le cose andavano, in quella società, e nel perfetto microcosmo dei Rostov, che ne offriva un così fedele rispecchiamento. Da notare invece che, a conferma del rifiuto opposto da Tolstoj alla componente byroniana, presso i Rostov non compare alcuna anima nobile, magari destinata alla sconfitta, come invece succede nei romanzi di Turgenev. Tutti i membri di quella microcellula sociale sono impastati di mediocrità, seguono un cammino mezzano tra il bene e il male, e alquanto scarso ne è pure il profilo intellettuale. Solo Nataša, infatti, si dà alla lettura di qualche romanzo, ma è il meno che si possa pretendere da una fanciulla di classe elevata.

Forse parlare di un nido di nobili non è più del tutto conveniente, se andiamo a esaminare il nucleo familiare che, in ordine di importanza quantitativa e di trama, viene subito dopo quello dei Rostov. Infatti la maestosa villa di campagna, e i possedimenti terrieri, e gli stuoli di servi della gleba su cui il principe Bolkonskij esercita il suo potere andrebbero definiti piuttosto un nido di aquile, col che si renderebbe giustizia al suo alto rango e orgoglioso contegno, che non per nulla gli avevano procurato l'appellativo di re di Prussia, ben adatto a chi era stato un grande della corte dello zar e aveva primeggiato nei quadri dell'esercito. Ora il dignitario di passate stagioni trascorre una vecchiaia per nulla rinunciataria, anzi, ben attenta a confermare tutti i privilegi del passato e a imporli attorno a sé. Pertanto questo austero, ferreo Nikolaj Bolkonskij non ha proprio nulla da spartire con le figure alla Onegin che invece Turgenev, come si è visto, si ostina a collocare nei suoi romanzi, per farne misurare la decadenza rispetto all'incalzare della gente normale. Caso mai, qualche tratto byroniano-oneginiano si potrebbe cogliere nel figlio di Nikolaj, Andrej, ma la regia tolstojana è perfida nei suoi confronti, impedendogli sistematicamente di dar corso a tentazioni del genere, cominciando dal fatto che non osa ribellarsi al duro imperio

paterno, pur scorgendone i limiti, le continue sopraffazioni nei confronti dei diritti che avanzano in nome dei tempi moderni. Eppure, nulla da fare, posto di fronte a una scelta dilemmatica tra il vecchio e il nuovo, il principe Andrej china la testa, senza osare ribellarsi alle assurde imposizioni paterne. E pensare che su di lui agisce perfino il fascino di Napoleone, a conferma delle pulsioni di specie byroniana che lo muovono. In fondo, egli vorrebbe essere degno del grande Corso, pur sostenendo fieramente la parte del nemico giurato, ben attento a svolgere il ruolo del perfetto ufficiale, rigoroso nella tutela dei diritti di tutti, limpido nel concepire piani strategici. Ma Tolstoj non gli consente di emergere, lo rituffa nel gregge a ogni occasione. Forse, si potrebbe supporre, a queste regolari retrocessioni l'autore è indotto per la ragione stessa che ama quel suo personaggio, e quindi non vuole che passi dalla parte dei vincitori. Infatti, per ben due volte consecutive, il povero Andrej cade sul fronte di combattimento, ad Austerlitz e a Borodino, il che però lo gratifica, in entrambe le occasioni, di una di quelle estenuate epifanie, flagranti di dati fisici, di sensazioni acuminate e incalzanti, che certo sono tra le grandi specialità dell'universo tolstojano. E dunque, il personaggio Andrej potrebbe addirittura ringraziare il suo creatore, per avergli permesso di vivere esperienze così intense. Proverbiale è quanto gli accade ad Austerlitz, in cui il principe resta ferito, in apparenza mortalmente, mentre incita i suoi uomini alla carica, impugnando l'asta della bandiera, il che fa dire a Napoleone, in visita sul campo di battaglia, che quella è da considerarsi una bella morte. Ma l'oculata strategia tolstojana salva al momento il suo eroe, sia perché questi gli serve per mandare avanti la macchina narrativa, sia per destinarlo a una successiva lunghissima fase mortale. Scampato malgrado tutto all'ecatombe di Austerlitz, Andrej rientra nel nido di aquile, giusto in tempo per assistere al parto della moglie, figura scialba, ovviamente procuratagli dal padre di ferro, che muore dando alla luce un figlioletto, anche lui non destinato a grandi cose. Il fresco vedovo capiterà fortuitamente nella villa dei Rostov, e qui rimarrà rapito dalla grazia fresca e spontanea di Nataša. In tale occasione il narratore riprende un motivo già da lui saggiato nei *Due ussari*, quando l'ussaro junior, nel bel mezzo di una straordinaria epifania lunare, dialoga con la

giovane al balcone. Anche il principe Andrej coglie uno slancio di anime che Nataša e Sonja rivolgono a un invitante spettacolo naturale. Stendhal in proposito ci parlerebbe di una cristallizzazione, cioè del verificarsi di uno di quegli eventi arcani che decidono del destino degli esseri umani, ma così non può essere in Tolstoj. Il re di Prussia, infatti, oppone il suo divieto a che l'unione tra Andrej e Nataša si celebri all'istante, pretendendo un anno di allontanamento tra i due. Purtroppo Andrej ha il torto di accettare, con la solita passiva deferenza che ne regola il comportamento nei confronti del padre, e che gli impedisce di entrare nei ranghi degli eroi alla Stendhal o alla Puškin. Si noti che non si tratta di quella ripulsa romantica, in nome di un'apertura smisurata alle possibilità del futuro, consumata appunto da Onegin ai danni di Tatiana. Qui, è semplicemente il caso di un giovane, inquadrato suo malgrado nelle regole del gregge, che non osa forzare la mano al divieto paterno, e dunque Tatiana-Nataša ha doppia ragione di protestare, visto che a bloccare il giusto decorso del loro improvviso innamoramento si frappone un debole rispetto umano, una questione di cieca obbedienza. Chi può darle colpa se, in quello stato di fremente attesa in cui l'ha costretta il fidanzato troppo compassato, essa si fa cogliere da altri stimoli? Si fa avanti un insidiatore, tale Dolokhov, che per motivi ignobili tenta di farla fuggire, compromettendola irreparabilmente. E in effetti essa si compromette, almeno agli occhi del troppo tiepido innamorato, l'amletico principe Andrej, che rompe il legame, con grande giubilo del padre, anche se in realtà la fanciulla è stata preservata dalla caduta, non ha commesso il fallo fino a uno stadio senza ritorno, nel che è da vedere il provvido intervento di un altro dei protagonisti, Pierre Bezuchov.

È ora di parlare di quest'ultimo, una figura nel cui concepimento Tolstoj arriva quasi a un passo dal grande sfidante Dostoevskij, che già si è messo al pari di lui in fervida azione, dividendo il campo dei consensi. Infatti, il Pierre tolstojano ha molti tratti in comune con una delle maggiori creazioni dell'altro, anche lui un principe, l'idiota. Ma, come vedremo, Dostoevskij, seguendo il suo progetto, spingerà il suo eroe oltre ogni limite. Certi tratti di originalità, di stramberia, di goffaggine presenti in lui lo porteranno ai margini del vivere

sociale, fino a farlo incorrere nella scomunica da parte dei normali. Invece Tolstoj trattiene nel gregge questa sua creazione, pur dotandola di una psicologia particolare. Dapprima Pierre è un candidato alla sregolatezza giovanile, stato assai comune, presso la classe aristocratica su cui poggia pur sempre il baricentro del cosmo tolstojano, poi egli beneficia dell'evento tante volte ricorrente, negli annali della narrativa moderna, di un'eredità piovutagli a un tratto tra capo e collo, così consistente da mutare radicalmente lo stato sociale del protagonista. Da giovane spiantato, posto ai margini della sua classe, Pierre si vede trasformato, alla morte di un padre che lo ha generato come figlio naturale, ma che lo riconosce in punto di morte, in un ricco sfondato, possessore di illimitati latifondi, nonché di sontuosi palazzi nelle due capitali russe. Attorno a lui, attratti dall'immensa fortuna che gli è piovuta addosso, arrivano gli sciacalli, con il pretesto di guidarlo nella vita mondana dei salotti moscoviti o pietroburghesi. In tale azione si distingue un altro principe, Vasilij Kuragin, che, per continuare nelle metafore avicole, è il titolare di un nido di avvoltoi, nelle persone dei due figlioli, Hélène e Anatole. La prima si adopera con sottili arti di seduzione, e sotto la sapiente regia paterna, per farsi sposare dallo scapolo d'oro Pierre, vincendo le sue riluttanze. L'altro, sempre secondo le astute trame del padre, dovrebbe mirare a impalmare una figura di cui ancora non abbiamo parlato, Maria, sorella di Andrej, e dunque figlia del re di Prussia, il quale la tiene nel nido d'aquila schiacciata sotto il suo ferreo tallone. Infatti il principe, vedovo, intende fare di lei l'infermiera, la badante, la provvida tutrice dei suoi tardi anni. Esilarante è l'incontro tra i due principi, l'altezzoso e a suo modo coerente re di Prussia, e l'ambiguo, insidiatore Kuragin, che si reca a quella corte per tentare di piazzare il figliolo. L'altro però non sta al gioco, affonda quella miserabile profferta in una ripulsa indignata e sarcastica, anche per l'indegna condotta di Anatole, che non tarda ad adocchiare la bella precettrice e dama di compagnia di Maria, ovviamente una francese, apparsa come bocconcino ben più ghiotto e attraente. Maria, per parte sua, non è meno restia a quel legame scopertamente furbesco e di convenienza, e ricade nel suo stato di narcosi, sotto la dittatura del dispotico genitore. Ma Tolstoj, ancora una volta, dimostra di voler

premiare i poveri di spirito, chi sta nei ranghi, paziente, in calma attesa che venga il suo turno. La grande vicenda si concluderà infatti col felice incontro del primogenito dei Rostov, preservato, sia dalle ragioni di famiglia, sia dalla regia classista del narratore, allo sconveniente matrimonio con Sonja, e invece votato a unirsi con Maria. Il legame tra i Rostov e i Bolkonskij non si può concludere grazie ad Andrej, reo di aver nutrito qualche ambizione di *grandeur*, subito richiamato a starsene coi piedi per terra, tanto più che per parte sua ha commesso la colpa di sottostare al veto paterno e di aver rifiutato quella fonte di vita e di zampillanti energie che sarebbero scaturite da Nataša. Come già si è detto, Andrej viene gratificato di una nuova caduta sul fronte di battaglia, questa volta a Borodino, da cui esce in pessime condizioni fisiche, meritandosi una lunghissima agonia, che però gli consente di rimettere a posto i conti della sua esistenza, di perdonare a quel Dolokhov che aveva tentato di strappargli Nataša, e che ora giace come lui sul letto del dolore. E c'è pure un riavvicinamento con la stessa Nataša, da cui viene ospitato e assistito quando i bravi moscoviti devono fuggire dalla loro città. Lo sciame delle industrie formichine scivola via, lasciando che la meteora napoleonica si abbatta sul vuoto e sul deserto.

Ma ritorniamo a Bezuchov, che, come già detto, Tolstoj preserva dal rompere clamorosamente con la causa dell'uomo comune, pur sempre incentrata attorno al livello della classe nobiliare. Egli non tarda a sconfessare il matrimonio con la squallida principessa Hélène, che gli è stato estorto quasi a forza. In realtà, da sempre si sente attratto da Nataša, ma il romanzo deve frapporre ostacoli e barriere a che questa felice unione tra le due esistenze più positive dell'intero romanzo si compia. Del resto anche Dickens, in uno dei suoi capolavori quale il *David Copperfield*, aveva agito nella stessa maniera. Peraltro la rimandata unione non impedisce a Pierre di svolgere un ruolo provvidenziale nei confronti di Nataša, così da salvarla dalla caduta irreparabile in cui sarebbe incorsa, se fosse fuggita con il losco Dolokhov, e sempre lui assiste, tempestivo e opportuno, i vari personaggi della vicenda, e prende infine una decisione di grande coraggio, e di utilità nell'economia del romanzo. Quando le formichine sciamano via

da Mosca, volutamente condannata alla distruzione, Tolstoj ha bisogno di un testimone che gli assicuri la presa diretta su tutti quei flagelli, che sappia muoversi per le vie della capitale, messa a sacco dalle truppe francesi, e poi incendiata, con lo scattare di conseguenti misure punitive, che alla nostra sensibilità contemporanea sembrano anticipare le esecuzioni condotte dalle truppe naziste sui luoghi occupati, per reprimere l'attività dei ribelli. Pierre ne conosce di tutti i colori, viene condannato a morte, posto di fronte al plotone di esecuzione, che si ferma un momento prima che arrivi il suo turno, e sperimenta altresì sulla sua pelle il feroce e abbrutente dramma della deportazione. È infatti tra i prigionieri che i soldati francesi si portano dietro, quando infine l'imperatore, sul cui conto il narratore accumula tutti i possibili torti, dà l'ordine di evacuazione. Comincia così l'odissea di un'armata votata alla distruzione, ma ovviamente miglior sorte non conoscono i poveri prigionieri trascinati in pessime condizioni a rimorchio di quella fuga disordinata e rovinosa, con l'unica speranza di essere liberati dalle attività di retrovie che l'esercito russo sta compiendo. Naturalmente il bravo Nikolaj Rostov vi esercita un ruolo di primo piano. Dopo tanti lutti, rovine e macerie, sarà ora finalmente che Pierre e Nataša, i predestinati, coronino il loro sogno d'amore previsto a grande distanza, e accanto a loro uno stesso approdo gratifica l'altra coppia di normali, Nikolaj Rostov e Maria Bolkonskij, capaci come loro di resistere alle lusinghe di condotte aliene e sprezzanti verso la comune umanità, pur sempre confermata nella sua costituzione di classe. Per la povera Sonja, evidentemente, non può esserci alcun matrimonio consolatore.

8.8. Tolstoj, quando i protagonisti escono dal gregge

Dopo il grande successo di *Guerra e Pace*, qualcosa si rompe nel perfetto equilibrio fin lì mantenuto da Tolstoj. Viene meno il carattere corale con cui egli ha condotto la narrazione, sembra quasi che l'autore decida di tirar fuori, ogni volta, un qualche personaggio dal gregge dei suoi simili, consentendogli di divenire, almeno idealmente, eponimo della vicenda in cui è chiamato a muoversi. Se consideriamo i quattro romanzi che l'autore russo ancora ci darà, nella sua lunga e laboriosa esistenza, di fatto solo due recano il nome e cognome del relativo protagonista, ma ciò avrebbe potuto avvenire anche negli altri due casi. Vediamo ora *Anna Karenina*, che tradizionalmente, e di pieno diritto, reca anche il vanto di opera seconda in ordine di importanza nell'intera produzione tolstojana. Non è che in essa manchi di comparire una folta rappresentanza di umanità comune, benché, sia chiaro, sempre con quella rigorosa prelazione a vantaggio della classe dell'aristocrazia terriera, la condizione cui, forse soprattutto per rispondenza a una regola interna di massima veridicità, l'autore non rinuncia mai. Anche questo romanzo ci presenta dei nidi di nobili, tra cui almeno due appaiono di notevole importanza. Il romanzo, infatti, prende le mosse dalla presentazione di ciascuno di essi. Prima di tutto, c'è il nucleo familiare costruito attorno a Stepan Arkadic' Oblonskij, con accanto la moglie, Daria Aleksandrovna Scherbàkaja, detta familiarmente Dolly, e un po' di inevitabile prole, che tuttavia non giunge mai a qualche protagonismo, per limiti d'età. Il *pater familias* è un tipico impasto di virtù e di bassezze, essendosi costruito un buon posto nella sterminata burocrazia moscovita, per merito, come sapremo del cognato Karenin. Ora vivacchia con agio, concedendosi a qualche avventura galante, e il dato iniziale sta proprio nella protesta della brava moglie, che chiede aiuto ai parenti, in quel frangente peraltro così comune, nell'economia domestica dell'epoca, in cui regnava un codice legale e ancor più morale, fondato sulla forza dell'abitudine, del tutto favorevole alla causa dei maschi. Dolly viene, inutile dirlo, da una famiglia altrettanto solida, in cui un notevole protagonismo spetterà alla giovane sorella Kitty. Ma, fuori di quel reticolo di parentele, in cui figura anche la futura eponima del romanzo, Anna, sorella di Stepan, sposata Karenin, che è un *grand commis* dello stato, protettore del cognato e di tutta la

parentela, molto importante risulta pure un altro nucleo familiare, legato a Stepan Oblonskij solo attraverso un vincolo di amicizia, costituito soprattutto da Sergeij Levin, e dai suoi fratelli, l'austero Konstantin, con tendenze filosofiche, e la pecora nera Nikolaj, un debosciato, immerso nell'alcol e nella droga, destinato a finir male. Osserviamo *en passant* che forse proprio con la tribù dei Levin inizia un cauto corteggiamento, da parte di Tolstoj, dei successi che stava conseguendo il rivale impostosi sulla piazza, Dostoevskij. In fondo, i Levin sono come dei fratelli Karamazov in sedicesimo, col bravo Sergeij nella parte corrispondente al santo della turbolenta famiglia creata dall'immaginazione dostoevskijana, Alëša, mentre gli altri due si spartiscono i ruoli più discutibili o decisamente riprovevoli assegnati ai fratelli di Alëša. Fin qui, la vicenda sembrerebbe scorrere lungo i binari già ampiamente frequentati dal grande romanzo precedente, con i vari figuranti tenuti tutti sotto un livello di guardia, col veto ad assumere uno spicco individuale. In definitiva, l'iniziale scontento di Dolly per le corna che le mette il marito sarebbe un guaio di ordinaria amministrazione, cui un solidale intervento comunitario non tarderebbe a mettere riparo. E infatti, ecco accorrere al capezzale dell'unione entrata in crisi la sorella del *pater familias*, appunto Anna, fino a quel punto immersa in un ruolo di perfetto perbenismo, madre esemplare, moglie ugualmente inappuntabile, anche se è chiaro che il marito Karenin è un campione di cinismo, di freddezza compunta, di scrupoloso rispetto di ogni regola e convenienza sociale, una figura assiderante, capace di bloccare ogni impulso vitale; quindi, per carità, non si parli di amore, tra lui e la consorte Anna. Ma proprio per un tale stato dei loro rapporti risulta l'alto senso del dovere e del rispetto delle buone regole coniugali di cui Anna è superba e inappuntabile portatrice. Nessuno meglio di lei è adatto al ruolo di paciere, nel dissidio tra il fratello e la cognata. Essa arriva da Pietroburgo proprio col compito di esortare Dolly alla pazienza e alla sopportazione. In quel regime sociale, infatti, non c'è nulla di più sconveniente del vedere una donna pretendere il rispetto dei propri diritti, invece che sottomettersi docilmente ai privilegi spettanti al maschio, mentre, d'altra parte, per quelle medesime regole del *bon ton* è opportuno premere anche su di lui affinché non dia pubblico scandalo. Ma qui si situa il

fattaccio. Mentre l'infermiera accorre al capezzale della malata per recarle sollievo, si infetta inopinatamente del male che viene a lenire. Alla stazione di Mosca, in cui la sta attendendo il fratello che finge di non sapere qual buon vento l'abbia spinta a una visita imprevista, c'è pure un altro futuro protagonista in attesa, il principe Aleksej Kirillovič Vronskij, appartenente alla *jeunesse dorée*, aiutante ufficiale di carriera, in possesso di ogni virtù capace di farne un ardente rubacuori, concupito da dame e damigelle della capitale. Fra le altre, anche Kitty, sorella di Dolly, non risulta insensibile al suo fascino. Ma Tolstoj si guarda bene dal fare di questa sua creatura un vacuo bellimbusto insensibile ai richiami della morale. In definitiva, si tratta di un bravo figliolo: non per nulla è alla stazione in attesa dell'arrivo di *maman*, rimasta vedova, di cui si professa, e di fatto è devotissimo. Ma, appunto, alla stazione si compie uno di quegli eventi istantanei cui Stendhal ha dato il nome efficace di cristallizzazioni, che in termini più comuni sono dei colpi di fulmine, degli innamoramenti improvvisi, di cui restano vittime, folgorati come per contatto con una corrente ad alta tensione, Anna e il bel principe. Il fenomeno in sé rispetta la morfologia stendhaliana, ma sappiamo bene che la regia tolstojana non lo può ammettere: se l'uno plauderebbe al compiersi di quel clic misterioso e imperscrutabile, chiedendo alle vittime di essergli fedeli fino alla morte, e anzi di porlo alla testa dell'ordine dei valori da sostenere, viceversa Tolstoj lo condanna tacitamente. Quell'evento viene a turbare l'ordine che deve regnare nei ranghi della buona umanità, bisogna erigergli attorno un cordone sanitario protettivo. Anna non manca di una stendhaliana risolutezza a rispondere a quell'improvvisa chiamata, le darà un seguito inesorabile, trascinandosi dietro il giovane in qualche misura riluttante, ma d'altra parte deciso anche lui a lasciarsi andare per la china pericolosa. Anna riesce perfettamente nel suo intervento risanatore per cui si è mossa, pace è fatta tra fratello e cognata, ovviamente fino al prossimo piccolo trauma causato da qualche ennesimo tradimento del gallo nel pollaio, ma sono cose di ordinaria amministrazione, che non turbano una sanità globale di comportamenti. Inoltre il narratore non manca di seguire un'altra pista, anch'essa destinata ad andare a buon fine, a confermare un successo

conclusivo delle buone regole comunitarie, anche se chiamate a vivere momenti di difficoltà. Torniamo a Levin, che rappresenta un concentrato, in questo romanzo, di tutto ciò che è sano, e che torna a onore della classe nobiliare cui appartiene. Egli infatti ama starsene solidamente impiantato nella sua fattoria di campagna, fiero di darsi all'agricoltura, e addirittura di spartire coi contadini le varie fatiche richieste dai lavori dei campi, pronto anzi a farsi un vanto, di queste sue robuste pratiche di vita, rispetto all'esangue e asfittico lavoro d'ufficio in cui si trova ingolfato il pur amato sodale di tante imprese di gioventù, Stepan. La santa Russia si deve sentire attaccata allo zoccolo duro della produzione agricola, con l'impegno a praticarla in modi sempre più efficaci, magari adottando con misura i precetti che vengono dall'occidente, e superando le più clamorose sperequazioni di classe ai danni dei contadini, per fortuna ormai liberati dall'istituto oppressivo della servitù della gleba. Però, nonostante la rozzezza della sua attività di contadino, Levin ha posto gli occhi su un fiore dell'aristocrazia e delle connesse eleganze salottiere, Kitty, ma va incontro a un amaro rifiuto da parte dell'avvenente fanciulla, la quale, per il momento, ha qualche altro grillo per il capo, tra cui non manca l'invitante visione del bel Vronskij. Se si vuole, l'intero romanzo si fonda su un contrasto: da una parte il sano Levin, sano due volte, sia per l'attività che svolge, quasi nel ruolo del Karamazov che sta dalla parte giusta, capace di perdonare i torti o i limiti dei due fratelli, peraltro così diversi tra loro, sia soprattutto perché supera l'amarezza procuratagli dal rifiuto di Kitty: invece di lasciarsi andare alla disperazione, si rimbocca le maniche e si rimette in caccia, con condotta tenace, e nello stesso tempo prudente, sviluppata a piccoli passi, tenendo ben presente la meta da conseguire, ma senza accorciare arbitrariamente un percorso di cui non sottovaluta le difficoltà. Dall'altro lato, invece, c'è la condotta tralignante e colpevole di Anna Karenina, cui, siamo giusti, Tolstoj concede tutte le possibili attenuanti. Il marito che si trova attorno, infatti, è un concentrato assoluto di insensibilità, di albagia, di vuotezza umana, un sepolcro imbiancato. Tuttavia egli è pur sempre il marito legittimo, e resta in Anna la colpa di aver infranto un sacro precetto, di aver turbato l'ordine pacifico della comunità. È inevitabile che essa debba

pagare, al termine di un lunghissimo percorso. Questa vicenda viene ad affiancarsi all'altra già clamorosamente comparsa in occidente, con accompagnamento di scandali, dibattiti, processi, concernente il capolavoro flaubertiano, *Madame Bovary*, ma non si potrebbero dare decorsi, e contesti, e tribunali più diversi tra loro. Il narratore russo non avrebbe mai potuto pronunciare la frase fatidica del suo concorrente francese, "Anna Karenina sono io". Flaubert è parzialmente solidale, come meglio vedremo quando ci occuperemo di lui, nei confronti della creatura che ha mandato allo sbaraglio sui sentieri della devianza. Egli è erede della sfida stendhaliana o byroniana al senso comune, si incarna parzialmente nei suoi personaggi che muovono all'attacco del sistema. Invece Tolstoj è, in sostanza, un difensore di quel sistema, di cui certo non ignora né nasconde i torti innumerevoli, ma in definitiva non si sente di negarlo, e di spostare la sua solidarietà a favore dei membri che escono dal gregge e gli dichiarano guerra. Sta in ciò la profonda e incolmabile distanza tra la sua propria navigazione e quella dostoevskijana, già da tempo in corso. Siamo ben lungi dai dati di basso e scoperto romanticismo che, nel *corpus* narrativo della modernità, hanno già presieduto a tante sconvenienti fughe d'amore. Nulla a che spartire col passo falso in cui sarebbe precipitata Nataša, se avesse seguito il richiamo spudoratamente strumentale e dissacrante esercitato su di lei da Dolokhov. Anna è una signora della migliore società, e Vronskij, in nome della forza attrattiva di un amore sinceramente provato, le dedica tutta la sua vita. Non si tratta certo per lui di un'avventura capricciosa quanto precaria, di una vittoria sentimentale effimera di cui farsi vanto. Egli stesso ne ha la carriera distrutta, deve rinunciare a qualche brillante e remunerativo matrimonio con giovani donne degne del suo alto ceto, è costretto a mettersi in congedo dal servizio militare, il quale sarebbe pronto ad accogliere con favore certe avventurette, magari consumate ai danni di povere popolane abbandonate col figlio della colpa in arrivo, ma non tollera quella clamorosa e pubblica infrazione ai sacri canoni. Dell'atteggiamento che l'autore riserva a Karenin, già si è detto, esso è di ferma e inesorabile condanna, per i vari reati di lesa umanità di cui il personaggio si rende colpevole, ma ciò non basta, non vale a giustificare un comportamento eversivo da

parte di una moglie, per quanto conculcata e repressa. E l'intero romanzo è un'epopea di due poveri esseri, quasi insetti che invano tentano di scalare le pareti troppo lisce del pozzo di abiezione in cui sono affondati. La coppia scomunicata compie tutti i passi che si convengono, allo stato di due fedifraghi di alto bordo: viaggi all'estero, tentativi di farsi dimenticare, e poi ritorni all'ovile per inguaribile nostalgia. Ciò però li espone alla pubblica riprovazione dei loro simili: guai a presentarsi a feste, a serate teatrali di gala, il gelo li avvolge. In particolare, Anna subisce ogni possibile umiliazione, da parte delle dame che fino a poco prima la ammiravano e anzi la invidiavano per la maestosa sicurezza del suo portamento. Ora la regina è caduta nel fango, e diviene lecito o perfino doveroso infierire su di lei. Inoltre c'è la questione dei figli, di quello legittimo già avuto con Karenin. Ora il perfido marito ne fa una astuta arma di ricatto per costringere alle corde la adultera. E si verifica pure, benché si sia ormai giunti allo scadere del secolo, l'inflessibile fenomeno già incontrato in tutto l'arco dell'età moderna: l'ignoranza o esclusione di ogni opportuno intervento contraccettivo. I congiungimenti carnali della coppia adultera, che un po' di prudenza avrebbe dovuto indurre a scongiurare un esito procreativo, fanno invece nascere una figlia della colpa, a rendere ancor più rischioso e colpevole il *ménage* fuori norma. Si dà anche il torto aggiunto, a carico di Anna, che tra l'amore accecante per l'amato e l'attaccamento alla prole, lei sembra optare per il primo corno del dilemma, cosa che la rende ancor più colpevole agli occhi di tutti. I due si dibattono, appunto come animali in trappola, come insetti chiusi in fondo a un recipiente di vetro di cui non riescono a risalire le impervie pareti. Per la precisione, è Anna colei che si vede chiamata ad agitarsi all'impazzata. L'amante, al contrario, resta allibito, anche se pur sempre complice e sodale, ad assistere a quelle folli contorsioni, sentendosi incapace di recar loro qualche sollievo. Se vogliamo procedere ancora una volta nella ricerca di qualche precedente, inutile insistere in direzione di *Madame Bovary*, ancor più disperata, se possibile, della sua consorella in pena, Anna, ma almeno confortata da un implicito appoggio ricevuto dall'autore in prima persona, che attraverso di lei getta il suo guanto di sfida alla società del tempo. Invece Anna resta sola nelle peste, ad agitarsi, a cambiare posizione

nel letto come fanno i malati terminali, e alla fine non le resta che gettarsi sotto il treno, in quella medesima stazione in cui era avvenuto il maledetto evento cristallizzante dell'incontro con Vronskij. Così finiscono, nell'universo tolstoiano, coloro che sfidano le sane leggi comunitarie, e per le quali si può ben recitare l'inevitabile motto, *dura lex sed lex*. A riscontro, Levin vede premiata la sua saggia e coerente condotta impalmando Kitty, e anche sugli Oblonskij scende una concordia sufficiente per tirare avanti. Solo l'individuo uscito dal branco è stato vittima di una punizione, che peraltro si è inflitto da solo.

L'altra opera che, nella tarda produzione tolstoiana, porta un nome proprio, è *La morte di Ivan Il'ič*, ma in questo caso non c'è nessuna trasgressione, rispetto all'ordine costituito, e così scrupolosamente rispettato dal nostro narratore. L'eponimo della vicenda è un perfetto rappresentante di *everyman*, sottoposto all'altra prova che dell'endiadi tolstoiana costituisce l'alfa e omega: la morte. Già si è detto che la guerra è stata affrontata tra i temi del nostro autore come strumento di accelerazione e di moltiplicazione di quell'evento inevitabile, e particolarmente rispondente alla sensibilità tolstoiana, che è appunto l'assidersi a fianco dei morenti. Il protagonista qui posto in evidenza, Ivan Il'ič, è preso fuori dal gregge, ma non per una qualche sua pervicacia separatista. Al contrario si potrebbe quasi dire che il narratore effettua una conta a caso, tira fuori dal mucchio un individuo qualunque, per sottoporlo come a una lente di ingrandimento, per accordargli quanto in realtà meriterebbe ciascuno di noi, ossia di essere seguito in presa diretta lungo la china che ci conduce al decesso. Se si vuole, siamo in presenza di una epifania estesa, macroscopica, prolungata per pagine e pagine, simile a quelle che Tolstoj ha concesso ai combattenti delle varie battaglie, Sebastopoli, Austerlitz, Borodino. Ma la guerra è circostanza d'eccezione, mentre il decesso a seguito di qualche malattia è, ahimé, nostro pane quotidiano. Al centro di questo racconto esemplare si situa così un'applicazione del classico sillogismo, "tutti gli uomini sono mortali, Caio è un uomo, e dunque Caio è mortale". Ognuno di noi però è un Caio con pieno diritto a vedere rispettate tutte le sue singolarità e idiosincrasie, memorie e affezioni. Con ciascuno di noi muore, infatti, un universo di sapori, sensazioni, volizioni, passioni, e di esso

occorre dar conto, quasi, si direbbe nel linguaggio dell'odierna strumentazione elettronica, gli si dovrebbe apprestare una casella di ascolto e di registrazione scrupolosa, capace di documentare come questo microcosmo, sotto i colpi della malattia, si vada appannando, distortendo, corrompendo, ma non senza emettere, talvolta, ultimi sorprendenti bagliori.

Ivan Il'ič, si diceva, è uomo del tutto comune, estratto a sorte, ma pur sempre appartenente alla classe dominante da cui Tolstoj non si discosta quasi mai, se non nell'ultimo romanzo, *Resurrezione*, verso cui stiamo ormai marciando. Il nostro protagonista rassomiglia assai all'Oblonskij del romanzo precedente. Egli ha fatto una giusta carriera nel sistema giuridico dello stato, con avanzamenti, passi falsi, colpi di fortuna, presentando il solito impasto tra vizi e virtù. Si è sposato obbedendo a regole di convenienza, il che però non lo ha esentato dai morsi della gelosia, ha avuto due figli. Sennonché un maledetto giorno fa un gesto falso, pur mosso dalle migliori intenzioni, che sono di procedere personalmente all'arredo di un appartamento congruo all'ascesa sociale di cui è protagonista. Quel movimento sbagliato gli procura un dolore al fianco che per un poco resta a uno stato di latenza, ma poi si sviluppa con progressione implacabile; non si sa bene se a esserne interessati siano i reni o l'intestino cieco, certo è che il malcapitato entra nell'odissea delle visite mediche e dei consulti, stabilendo una sua sottile lotta di ripulsa contro i modi burocratici e disumani di cui si avvale la prassi medica. Ma intanto i dolori aumentano, occorre far ricorso all'oppio per temperarli, e il decadimento fisico prosegue inesorabile, investendo ogni aspetto di vita: il cibo, ridotto a scipiti brodini, la capacità motoria, per cui la vittima designata è via via costretta alla poltrona e poi al divano. Attorno a lui non manca l'attenzione vigile della famiglia, ma il morente avverte sempre più di divenire un ingombro, un peso morto. La figlia lo vede come un ostacolo alle nozze future con un buon partito, mentre la moglie anela anche lei a una liberazione, e i colleghi ipocriti conducono tra loro astuti calcoli per spartirsi le spoglie del potere burocratico di cui il morituro dispone. Forse già qui avviene uno dei primi autentici incontri del protagonista, e dell'autore attraverso di lui, con la classe inferiore. Infatti, Ivan Il'ič, in quei suoi istanti estremi, stabilisce un vincolo di

autentica riconoscenza e ammirazione per la figura di un servo popolano, Gerasim, che gli presta le cure con assoluta lealtà, facendogli sentire quel suo imminente destino come un fatto del tutto naturale, da sopportare con pazienza, con piena accettazione. E anche il figlioletto lo avvicina di soppiatto baciandogli la mano, irrorandola di lacrime. Sono quei barlumi di positività che il morente afferra, mentre protende tutti i sensi a cogliere l'evento in presa diretta. Già lo si è detto, nessuno più di Tolstoj è magistrale nell'inseguire e nel rendere con estrema efficacia gli ultimi barbagli di una coscienza che passo passo si spegne nel nulla.

Forse un altro racconto lungo, prodotto dalla mirabile tarda officina tolstojana, *La sonata a Kreutzer*, avrebbe meritato di essere intitolato al protagonista, dal cognome invero alquanto complicato, Pozdnyšev. Forse però è più giusto così, in quanto la vicenda presenta un classico triangolo, di cui il brano musicale innalzato all'eponimia costituisce il momento di cristallizzazione, ma di ordine infausto e maligno. Anche qui assistiamo in qualche misura a un'emergenza fuori dal gregge, in quanto il protagonista si macchia di un orrido delitto, il che non è certo conforme al tacito codice comportamentale di un'umanità comune e solidale, di cui il grande narratore russo intende normalmente farsi cantore. Anche in questo caso, come nella *Karenina*, una certa strumentalità accessoria è fornita dal treno, divenuto ormai un dominante mezzo di trasporto, negli ultimi decenni del secolo. Se la vicenda tragica di Anna è sottesa tra due comparizioni in scena nella stazione ferroviaria di Mosca, qui abbiamo a che fare con un vagone in cui alcuni passeggeri si trovano casualmente raccolti, e si sa bene quanto una simile momentanea clausura forzata faciliti le confidenze e le confessioni. Diciamo più semplicemente che siamo di fronte a uno dei tanti pretesti o cornici esteriori che servono per dare la parola a colui che deve narrare una storia, e qui appunto si tratta del nostro Pozdnyšev, per quanto defraudato del privilegio di dare il suo nome alla vicenda. L'agio del tempo da spendere in un lungo percorso in treno gli permette di anteporre al suo racconto personale un lungo primo piano di carattere ideologico, tutt'altro che inutile, in quanto fa venire al pettine una questione in cui ci siamo imbattuti ripetutamente, anche poco fa, nel dare conto dei tristi casi della

coppia fedifraga, Karenina-Vronskij. Pozdnyšev, il colpevole di uno dei peggiori torti inflitti a una rappresentante del gentil sesso che, attraverso una brutale uccisione, ci sia dato incontrare nel corso di tutta quanta la nostra impresa, si sofferma qui a difendere la causa delle donne. In questo caso non è proprio possibile scorgere nella denuncia qualche connotazione classista, in quanto si tratta di una piaga a quei tempi estesa a ogni ordine sociale, e in definitiva neppure del tutto scomparsa perfino ai nostri giorni. L'argomentazione del viaggiatore narrante investe il doppio ruolo spettante alla donna, chiamata a essere strumento di piacere per il maschio, e nello stesso tempo condannata a far seguire a ogni accoppiamento, come allora accadeva di regola, l'esito della fecondazione e del parto. Ma la libidine del maschio, forte di una posizione di vantaggio, allora non dava tregua alla compagna, non le concedeva di rimettersi dalle fatiche del parto e dell'allattamento, pretendendo da lei il ritorno immediato alle prestazioni sessuali. La donna, insomma, veniva implacabilmente sfruttata a doppio titolo, sia come animale di piacere, sia come organo votato a una procreazione incessante (diciamolo pure, lo stesso Tolstoj, con la sua numerosa figliolanza, ne sapeva qualcosa in materia, e noi italiani potremmo mettere nella partita anche il caso del Manzoni). In definitiva però questa saggia confessione non aveva inciso in rilevante misura, sul dramma specifico che il viaggiatore stava per snocciolare ai compagni di viaggio, stupiti e turbati per la franchezza della confessione. In fondo, si trattava piuttosto di affrontare un diverso dossier, relativo questo a uno stato di puntigliosa gelosia, così frequente nelle unioni matrimoniali. Certo è che tra il narrante e la moglie si era venuto a creare un clima strano, ancipite. Da un lato, come una ripulsa in agguato, i due non si tolleravano più, la loro convivenza si consumava nei litigi, con gesti di ricusa soprattutto da parte della moglie, cui sorprendentemente il marito reagiva non già lasciandola libera di vivere la propria esistenza, ma, al contrario, cercando di legarla a sé con lacci ancor più tenaci, e soprattutto divenendo vigile a cogliere i segni di un possibile tradimento. D'altra parte quel legame di corresponsione, di reciproca fiducia, che ormai si era interrotto tra lui e la compagna, egli temeva di vederlo nascere tra lei e un intruso, presto

individuato nella figura di un umile musico di bassa fortuna, ma pur capace di attirare su di sé i favori della moglie, scontrosa e svogliata verso il legittimo sposo. Da qui una miscela perniciosa tra una gelosia strisciante e un'irritazione dovuta al fatto che a sottrargli il pieno possesso sulla partner intervenga una persona del tutto mediocre. Ne deriva la decisione di tendere un agguato alla coppia, di rientrare nottetempo, dopo aver annunciato un viaggio d'affari che avrebbe dovuto prolungarsi per qualche giorno. Il fatto di cronaca nera prende consistenza, efficacia, brilla di mirabile fragranza, come sempre avviene in Tolstoj quando ci si avvicina alla forza impellente dei fatti che si consumano sotto i nostri occhi. Il marito geloso e furioso sorprende i due mentre sono riuniti in tenero colloquio. Forse davvero nulla è avvenuto tra loro di fisicamente compromettente, ma in definitiva quello che lo turba è proprio quel clima d'intesa, che i due hanno realizzato, alle sue spalle, come scolaretti felici per un momento di vacanza concesso loro involontariamente dal padre padrone. Non solo, ma i gesti concreti compiuti da ciascuno dei due colti in fallo ha il potere malefico di aumentare la ripulsa, il furore accecante, la spinta a eccedere da parte del protagonista. Straordinaria è l'abilità con cui l'autore tiene in bilico l'intera sequenza, siamo come chiamati a seguirla, quasi che il marito sopraggiungente portasse con sé una telecamera. Ci sentiamo condotti assieme a lui a un palmo dal corpo palpitante della moglie sorpresa in fallo, assistiamo ai gesti di scongiuro, con cui la vittima designata tenta di allontanare da sé il pugnale vendicatore. Ma la distanza si accorcia, il colpo mortale viene inferto, e anche dopo l'atto irreparabile, continua l'effetto di sospensione. La moglie, infatti, assiste allibita al prodursi in lei della ferita mortale, si chiede, assieme a noi, a qual punto la tragedia sia giunta, quali ne siano gli effetti. La morte si impossessa di lei con processo graduale, a piccoli passi. Se si vuole, incontriamo ancora la straordinaria capacità tolstoiana di offrirci palpitanti epifanie, la *performance* che viene a coinvolgere l'assassino e la vittima si srotola a tempi lunghi, ci tiene avvinti al suo compiersi. Alla vittima resta perfino il tempo di protestare, di inveire verso l'uccisore, come a dire che l'evento omicida impiega una durata infinita prima di giungere al termine inevitabile. Naturalmente, possiamo

prevedere l'esito a distanza di quell'assassinio. La legge formale allora esistente, infatti, era del tutto a favore dei maschi, come del resto in qualche misura il narrante stesso ci aveva già illustrato. E dunque, non è difficile per l'assassino invocare la formula del delitto d'onore, di cui figurano, palesi e eloquenti, tutti gli estremi. Viene dunque rilasciato, il che gli permette ora di viaggiare a piede libero e di intrattenere i compagni in quella sua lunga evocazione dei fatti trascorsi. Ma se le convenzioni giuridiche dell'epoca mandano prosciolto l'uxoricida, su di lui cade comunque una ferma condanna, da parte dell'autore, assai simile a quella che si è abbattuta su Anna Karenina. L'uno e l'altra, infatti, seppure in modi totalmente diversi e reagendo a situazioni tra loro disperate, hanno superato la banda di oscillazione nelle colpe che si possono concedere ai normali. La morale dominante insegna che bisogna sopportare i mariti anche se disumani e privi di fermenti vitali, e bisogna perdonare alle mogli, o quanto meno non cedere alle apparenze, non lasciarsi trasportare da un odio così aprioristico, così immotivato, così sproporzionato ai torti riscontrati.

Anche l'ultima grande opera tolstojana, in luogo di un titolo ricavato da un concetto astratto quale *Resurrezione*, avrebbe potuto recare sul frontespizio un singolo nome proprio, Katerina Maslova. Ancor più importante è il fatto che il possibile candidato all'eponimia, questa volta, sia un membro del quarto stato, una di quelle povere esistenze che certo comparivano, nei romanzi precedenti, ma tra le righe, nella penombra, attendendo soltanto un qualche briciolo di compassione e di gratificazione da parte dei membri della classe superiore. Esempio tipico, quello di Sonja, la parente povera legata al "nido dei nobili" costituito dalla famiglia Rostov, che proprio per tale suo stato di fortuna non ha il permesso di condurre in porto il tenero amore che la lega fin dalla prima adolescenza a Nikolaj, il primogenito, cui spetta un destino di livello superiore per la sua privilegiata collocazione sociale. Lo scatto promozionale compiuto in questo caso dall'autore è ben più netto, se si procede a un confronto tra le condizioni rispettive di Sonja e di Katerina. La prima proviene pur sempre dalla razza padrona, anche se nata ai margini, ma comunque viene ammessa al tavolo dei più fortunati parenti,

che non la degradano del tutto al rango di domestica, pur di fatto collocandola su un gradino inferiore. Invece Katerina proviene da uno di quei cupi e orridi destini di miserabilismo allo stato puro, da cui Dostoevskij, come vedremo, saprà prendere lo slancio per muovere alla rivolta contro quello stesso ordine sociale che permette l'esistere di simili nequizie indicibili. La madre di Katerina è una povera creatura che viene messa incinta regolarmente in vergognosi incontri occasionali, con l'unico rimedio poi di lasciar morire di fame i non voluti bastardi, al cui stato appartiene Katerina stessa. Sennonché due brave zitelle appartenenti al ceto superiore se ne inteneriscono, e la prendono presso di loro, naturalmente al rango inferiore che le spetta per implacabile ragione di nascita. A ogni modo, la crescono quasi elevandola a uno stato decoroso e tenendola come damigella di compagnia, vestendola e nutrendola bene, dandole una buona educazione, compresa la capacità di leggere romanzi e di nutrire sogni di natura romantica. Succede, in seguito, uno di quei miseri fatti che dovevano essere tanto frequenti, a quei tempi, anche se in precedenza Tolstoj aveva preferito evitarli, pur denunciando il gravissimo pericolo che si parava a qualche donzella, quale ne fosse il censo, se sventuratamente avesse risposto alle vaghe promesse di qualche seduttore di passaggio. Questo, purtroppo, avviene. Un baldo esponente della classe padrona, protagonista di questa storia, Dmitrij Nechljudov, nipote delle due attempate possidenti, e in visita nella loro villa, adocchia quel gustoso bocconcino costituito dalla Maslova, la seduce, la mette incinta, e l'abbandona con la cinica indifferenza che allora si concedeva ai membri dell'aristocrazia terriera. La povera e delusa fanciulla vede, così, infranti i suoi sogni di amore e di felicità domestica, su cui non tardano ad abbattersi le prevedibili perniciose conseguenze che allora erano da considerarsi inevitabili. Le zie del giovanotto, senza minimamente farsi carico per la colpa del nipote, la scacciano di casa con infamia. Il bambino è a rischio, non si sa che sorte abbia incontrato, pare sparito nel nulla, lei stessa scende le scale del degrado sociale, trovandosi ben presto ridotta allo stato di prostituta, oltretutto coinvolta in un oscuro episodio di comune delinquenza, un omicidio, nei cui confronti la misera ragazza è accusata di complicità. Di conseguenza si vede tradotta in

giudizio. A questo punto della fatale parabola discendente la ritrova il nostro Nechljudov, cresciuto secondo un profilo non molto diverso da quello spettante a tanti suoi pari, ma ora giunto nella prima maturità, e favorito dalla solita favolosa eredità che tanto spesso capita tra capo e collo, in quel regime moderno dominato dalle sacre leggi dell'avere e della sua scrupolosa trasmissione, attraverso rigidi meccanismi testamentari. Egli, insomma, si viene a trovare in una situazione di crisi, come dire che l'ombra di Byron o di Onegin fa breccia per la prima volta nel ben fortificato universo tolstoiano, fino a quel momento per nulla propenso a concessioni del genere. Succede così che il nobile, facoltoso e stimato Nechljudov, ottimo partito per giovani spose degne di lui, viene chiamato a far parte della giuria popolare nel processo che si celebra ai danni della misera prostituta Maslova. Qui scatta il riconoscimento: l'adulto, ora consapevole dei suoi atti, e anzi sulla via di un pentimento per i torti suoi propri e di tutta la classe di cui è esponente di spicco, vedendo quel personaggio reietto vi scorge l'antica fiamma, soprattutto attraverso un vezzo di lei, quello che si direbbe uno strabismo di Venere. Diciamolo pure, questo Tolstoj ormai carico di anni e di fama si sente alle calcagna l'esempio avverso rappresentato dal rivale, anche se ormai fisicamente scomparso, Dostoevskij, e decide di combatterlo sul suo stesso terreno, o quanto meno di riconoscere che molte delle ragioni su cui l'altro aveva costruito il suo edificio antitetico erano nel giusto. L'anziano narratore decide di scrivere a sua volta un *Delitto e castigo*, anche se ovviamente riporta entrambi i termini dell'endiadi dostoevskijana alla misura di situazioni e di elementi di trama che siano compatibili con la sua propria navigazione. Il delitto di cui finalmente Nechljudov si riconosce colpevole è, infatti, infinitamente minore, rispetto a quello commesso da Raskolnikov: non si tratta di un omicidio brutale a scopo di rapina, bensì di uno di quei *peccadillos* di cui la *jeunesse dorée* in regime di robusto classismo si macchiava spesso e allegramente. Forse proprio per questo, per il carattere vacuo e quasi preterintenzionale con cui quelle offese alla morale venivano compiute, tali piccoli delitti erano da considerarsi più odiosi e intollerabili, e gridavano ancor più vendetta, per il fatto di essere consumati in ambienti largamente compiacenti,

e anzi addirittura complici. Quanto al castigo, si dà invece una certa coincidenza tra i due autori. Anche nel caso della trama tolstoiana, infatti, si tratta di riscattare la colpa scendendo volontariamente i gradini della scala sociale, e facendo causa comune con chi, proprio secondo i canoni di quella medesima classifica, rappresenta il livello più basso, il titolo più ignobile e repellente, quello della prostituta, della donna che vende la sua carne. Ma, subito dopo aver adottato le situazioni già messe alla prova dal rivale, Tolstoj non può certo evitare di riportarle alla sua misura, di filtrarle attraverso i crismi della più attenta veridicità. Dostoevskij, insomma, si permette di volare alto, su entrambi i fronti della endiadi, facendo dei suoi eroi delle figure alquanto indefinite nei lineamenti concreti, per lo meno a partire dal momento in cui molto romanticamente hanno deciso di unire le loro sorti. O meglio, per essere precisi, lo vedremo tra poco, nel narrarci dell'omicidio per furto commesso da Raskolnikov, l'autore è stato di una icasticità di dettagli da rasentare il livello epifanico che abbiamo detto ripetutamente essere tra i doni migliori della narrativa tolstoiana, ma quando i due personaggi concepiscono la comune volontà di espiare, si innalzano a livelli simbolici, assai stinti. Quasi nulla ci è detto, per esempio, della marcia forzata verso il castigo, una Siberia agitata come spettro non meglio precisato. Invece, una volta pentitosi, Nehljudov deve affrontare un cammino irto di ostacoli, scoprendo sulla sua pelle che il passato non si cancella facilmente. La Maslova, infatti, per sopravvivere ha dovuto rimuovere quella lontana oasi di perfetta felicità in cui il seduttore l'aveva indotta a credere, la luce di quei giorni per lei si è spenta per sempre, e non basta il volontarismo dell'ex amante per riaccendere una fiamma ormai estinta. In un certo senso, diciamo pure che la resurrezione sbandierata nel titolo del romanzo è meta irraggiungibile, o quanto meno, per risorgere bisogna essere in due. Invece, in questo caso l'impulso verso una nuova vita vale solo per il maschio, per colui che in definitiva ora sta subendo solo un'afflizione morale, mentre l'altra ha pagato duramente nel fisico, attraverso dolori e patimenti inenarrabili, cui non si può portare rimedio con un colpo di bacchetta magica. E poi, che cosa significa essersi dati alla prostituzione? Dostoevskij, già lo si è detto, ha fatto di una simile funzione qualcosa come

uno stato simbolico un po' astratto, una situazione ideologica quasi svuotata delle brutture fisiche che la accompagnano, una pura nicchia pronta ad albergare sentimenti di alto conio. Al contrario, la veridicità che Tolstoj si è dato da sempre come stella polare della sua navigazione gli impone di riempire ogni situazione di ben circostanziati dati concreti. E così il cavaliere dell'ideale, troppo tardo nel sopraggiungere, deve ammettere con raccapriccio che la sua adorata e verginale Katerina, col tempo, ci ha fatto il callo a quella sua degradata condizione di prostituta, scoprendo che la sua residua avvenenza e procacità muliebre è tutto quello che le è restato per esercitare anche lei una fetta di potere sugli uomini; civettare è divenuta per lei una seconda natura: perfino verso i giurati, compagni di Nehljudov nel corso del processo, lancia occhiate provocanti, forse per istinto acquisito piuttosto che per calcolo consapevole. E anche il rito espiatorio, consistente nel seguire la condannata verso i lavori forzati in Siberia, non lo si compie di slancio, con una volizione tutta concentrata in un unico atto, ma richiede una serie infinita di piccoli adempimenti, e di nuovo il grande scrittore realista che è in Tolstoj si mette abilmente in azione. Attraverso Pierre Bezuchov abbiamo assistito in presa diretta a eventi cui ci abitueranno anche le vicende novecentesche: come si finisce in cella, davanti al plotone d'esecuzione, e sulle vie di una ritirata disastrosa. Ora, pur ricalcando una vicenda alla Dostoevskij, Tolstoj è tenuto a inverarne i passaggi, che l'altro si limitava a superare con slancio volontaristico. Seguiamo dunque le varie tappe, quella in cui le donne condannate vengono caricate su vagoni del treno come fossero bestiame da portare al macello; e le soste forzate, le angustie provocate da poco cibo e poca acqua. Lui, il baldo cavaliere, segue da una posizione privilegiata, perché, in definitiva, è cittadino libero, e per giunta facoltoso, il che gli permette di propinare mance generose alle guardie di scorta, nell'intento di rendere più sopportabili per Katerina le pene del viaggio. Chissà se l'autore fosse consapevole di ricalcare così un dramma concepito più di un secolo prima, quello di Manon Lescaut, accompagnata, assistita dal devoto amante Des Grieux. Ma non si dà esito più distante. In fondo, nel racconto del Prévost si tratta davvero di due persone che si amano alla follia, anche se lei si concede parecchi tradimenti, ritornando

pur sempre a coltivare la vecchia fiamma. Una coppia solidale, nel bene e nel male, unita da un unico destino, fino a che la dolorosa morte di lei non giunge a dividerli, lasciando a lui il triste compito di narrare i loro patimenti infiniti. Qui invece il solito attaccamento primario a un senso di realtà obbliga il nostro narratore a moderare i voli romantici: quella lunga *via crucis* che molto velleitariamente Nechljudov si assume non ha affatto un esito positivo. I suoi ostentati sacrifici e interventi per lenire la sorte della donna non ottengono, infatti, un effetto apprezzabile. Katerina resta coriacea di fronte a quella tardiva profferta di un amore retrospettivo, non credendoci. L'improvvisa degnazione di quel personaggio uscito fuori da un passato che si doveva considerare chiuso per sempre, anzi, la imbarazza. Preferirà, così, legarsi a una figura come lei, a un membro della sua medesima classe proletaria. Il protagonista di quest'ultimo romanzo, e l'autore stesso ancor prima di lui, devono ammettere che la resurrezione è impossibile. È questo l'amaro responso del tentato esperimento, se almeno lo si vuole condurre nel nome di un impegno di veridicità assoluta, non disposta a concedere sconti. Non si rimedia facilmente, e d'un colpo solo, a uno stato di prevaricazione di classe alimentato nei lunghi tempi. Il pentimento di un membro eletto della razza padrona interviene insomma troppo tardi, quando i rapporti si sono sedimentati in strati troppo densi. Occorreva impostare fin dall'inizio una rotta diversa, prendere le distanze per tempo da quel regime discriminante, che è quanto avevano tentato gli eredi dell'altra metà del lascito puškiniano, Gogol' e Dostoevskij.

9. L'ALA SINISTRA DELL'EREDITÀ DI PUŠKIN: GOGOL' E DOSTOEVSKIJ

9.1. Gogol', una rivolta per vie indirette

Nelle ultime parti del capitolo precedente non si può dire che abbiamo verificato da vicino il compito, da riconoscersi a Puškin, di grande apripista rispetto agli sviluppi successivi della narrativa russa. Il ruolo altezzoso e oppositivo di Eugenio Onegin era ritornato solo in modi flebili e perfino crepuscolari nei romanzi di Turgenev, mentre quasi nulla gli veniva concesso dalla linea Gončarov-Tolstoj. Le cose cambiano se ora veniamo al duo Gogol'-Dostoevskij, che appaiono davvero come gli eredi e continuatori del versante di sinistra degli spunti forniti dal padre fondatore, anche se poi vanno a sviluppare una simile eredità secondo modalità ben diverse. Nikolaj Gogol' (1809-1852) sceglie per sé la via di un'opposizione condotta con modalità indirette, lontana da scoperte ed esplicite declamazioni, ma affidata alla forza costrittiva di certi fatti posti in campo in tutta la loro sconvolgente perentorietà, assurda e abnorme, ma proprio per questo dotata di una robusta forza cogente. Si può partire dal notissimo dramma *Il revisore*, o *L'ispettore generale*, che è anche la via più moderata e quasi preterintenzionale attraverso cui Gogol' comincia a sviluppare il suo progetto. Infatti il protagonista non ha affatto per la mente di entrare in scena nel ruolo di castigamatti nei confronti della brava classe dirigente del villaggio, cui approda del tutto casualmente. È la loro cattiva coscienza a proiettare sull'ospite inatteso, o fin troppo

temuto, una luce sinistra, di cui egli non è affatto responsabile. L'intera cittadinanza vive in ansiosa attesa dell'evento disastroso che sta per abbattersi su di essa: la visita appunto del revisore, di colui che viene a rivedere i conti, a inquisire sui comportamenti, nella presunzione che intenda valutarli in base a standard di correttezza amministrativa che ognuno di quei potenti ha allegramente infranto, commettendo tutti i possibili reati di peculato, concussione, prevaricazione. Domina al centro di tutto il mondo dei normali, coi loro *peccadillos*, arroccati in un quieto vivere fondato sulle sopraffazioni e gli intrighi quotidiani. L'annunciata ispezione dell'ufficiale superiore funziona così come un controluce che colpisce di striscio quel microcosmo intento a farsi in tutta tranquillità gli affarucci personali, illuminandone a sbalzo le irregolarità, le anomalie, anche se di limitata eccedenza rispetto ai canoni della correttezza civile. Conviene ripetere che l'intruso emette da sé quella luce radente, per via del tutto casuale e non voluta. Ciò non toglie che l'effetto straniante, e la conseguente denuncia, scatti ugualmente; in fondo, egli non compie alcuna azione al positivo, ma basta quella distanza diacritica insinuata come un cuneo per costringere i rei di tante piccole colpe a sottomettersi spontaneamente a una specie di confessione, quasi in pubblico. Questo effetto a sbalzo, di chiaroscuro strisciante, va a colpire le varie categorie burocratiche del villaggio, come per un implacabile appello cui nessuno si può sottrarre. Apre la sfilata il podestà, seguito da due piccoli funzionari che sono anche fratelli gemelli, il che li immerge nella comicità involontaria che sempre viene procurata dalla presenza di uno sdoppiamento di creature clonate, differenziate appena da una minima variazione nei rispettivi nomi, che sono Bobcinskij e Dobcinskij. Seguono ancora il soprintendente alle opere pie, il direttore dell'ufficio postale, l'ispettore scolastico. Non c'è ruolo o funzione che si salvi da un esercizio diffuso e comune di prevaricazioni e offese a danno dei sottoposti. Ma, naturalmente, l'equivoco è di breve durata, dissolvendosi come è cominciato: l'impostore involontario se ne va, spegnendo così il faro scomodo, irritante, inopportuno che è servito a far emergere un panorama di ordinarie malversazioni. I colpevoli possono finalmente levarsi dagli occhi il bruscolo che li ha fatti lacrimare per qualche tempo. Con comune grande sollievo, la

mala notte è passata, e si può riprendere a delinquere come prima, pur sempre nel rispetto di un minimo di decenza.

Il revisore è stato la prova generale per un'opera ben più importante, che ne riprende i vari ingredienti, potenziandoli. Si tratta del capolavoro del nostro autore, *Le anime morte*, in cui il revisore arriva nei panni normalissimi di un tale Pavel Ivanovič Čičikov, perfetto membro di quell'infinita classe media di piccoli o grandi proprietari terrieri che domina gli smisurati spazi del paese. Nulla inizialmente vale a distinguerlo: è un buon compagnone, pronto al cibo e alle bevute, ben accolto dai notabili del villaggio, il governatore, il prefetto, il presidente del tribunale. Si soffoca di noia e assuefazione in quel borgo selvaggio fuori mano, e dunque il viaggiatore casuale è accolto a braccia aperte, anche perché sembra fatto della medesima pasta di tutti i residenti, il che gli permetterebbe di inserirsi in quella comunità per via del tutto spontanea, senza alcuna fatica. Merito dell'autore, in questo caso, è di aver imposto il suo protagonista *d'emblé*, senza dotarlo di una schedina biografica. Si intuisce però, per pochi cenni, che questo "turista per caso" ha un suo piano in mente, per la cui effettuazione si mette subito in azione, quasi nei panni di un rappresentante di commercio che abbia un suo prodotto particolare da piazzare. In questo caso, il fine è di condurre tanti contratti di compra-vendita, ma di una merce del tutto speciale. È qui che risiede tutta la genialità gogoliana, e il ricorso a una progettualità di segno contrario alla norma, come di un matematico che decida di passare all'improvviso dai numeri con segno più a quelli con segno meno. Le anime, cioè i miseri servi della gleba, erano allora l'unità di misura su cui si valutava la ricchezza della sterminata classe dei possidenti terrieri, tenuti a pagare una tassa governativa proprio in funzione del numero di quei braccianti, assimilati alle bestie da soma, che entravano a costituire l'entità dei poteri al pari dei campi, delle masserizie e di ogni altro bene. Molto di frequente quelle anime perivano, vuoi per inevitabile legge fisiologica, vuoi per lo stato miserando in cui erano tenuti, senza che però ne seguisse una immediata segnalazione anagrafica. Per toglierli dall'elenco occorre, infatti, attendere un censimento generale, che magari poteva seguire a notevole distanza di tempo. Nel mentre gli sfortunati proprietari erano costretti a

continuare a pagare la tassa governativa per ogni anima a carico. Ecco dunque l'idea ingegnosa di Čičikov: acquistare le anime morte, liberando i proprietari dal penoso obbligo di sostenere un onere fiscale per ciascuno dei defunti senza più godere della corrispettiva forza-lavoro. Naturalmente, trattandosi di merce scaduta, anzi, divenuta inesistente, Čičikov può pretendere di sfruttare certe regole proprie di ogni partita commerciale di ieri come di oggi; può cioè chiedere ai potenziali venditori di praticargli prezzi stracciati. Anche questa volta, in sostanza, siamo in presenza di una sorta di contro-ondata che si abbatte sui valori positivi su cui era fondata quella società. Assistiamo, così, al tentativo ingegnoso e beffardo di costruire sul vuoto piuttosto che sul pieno. O meglio, a ben vedere, è una chiamata in correo, un'accusa enorme che si innalza a bollare di assurdità un sistema fondato su una sorta di schiavismo, ma senza che il vendicatore, il denunciatore si dia a pronunciare roboanti discorsi di accusa. Anche qui, insomma, scatta un clic, uno spostamento, un'illuminazione di segno contrario, dopodiché le cose tentano di riprendere un andamento del tutto convenzionale. Vediamo che Čičikov si impegna nelle singole contrattazioni come se fosse uno scaltro commerciante versato nell'acquisto di merci affatto normali, cereali, ortaggi, carni, e magari proprio "anime", ma prese per il giusto verso, cioè come sani soggetti animali respiranti, capaci di rendere una normale attività fisica. L'abilità mostruosa del narratore sta anche nell'allontanare una schietta spiegazione di quel comportamento così fuori delle regole. A qual fine, l'acquisto delle anime morte? Per farsi bello agli occhi del prossimo, sventolando un alto numero di anime acquistate a poco prezzo? O dando in garanzia allo stato quell'inesistente stuolo di braccia, per riceverne un anticipo? Non lo sapremo mai, non ci sarà un rientro nei margini della normalità. L'attenzione del narratore è tutta concentrata su quegli assurdi commerci che l'enigmatico Čičikov viene intessendo, e che gli consentono di aggirarsi per villaggi, aziende agricole, masserizie, quasi ritrovando lo spirito erratico del cacciatore di Turgenev. Uno spirito però assai più sostanzioso, dato che in questo caso non si tratta di incontrare personaggi strambi e irregolari vaganti quasi in stato di imponderabilità, bensì di far visita a tanti protagonisti del

magno pelago agricolo della santa Russia, ognuno coi suoi caratteri, taluni sordidi nel segno dell'avarizia più spinta, altri invece dediti alla magnificenza e allo spreco. Il calesse di Čičikov, assistito dal servo tuttfare Petruška e dal cocchiere Selifan, che sono come un unico Sancio Panza sdoppiato, irrompe nelle aie delle varie fattorie offrendoci una straordinaria sfilata di figure e costumi e usanze e psicologie. Nulla di nuovo, si potrebbe dire, rispetto a quanto possiamo ricavare dalle pagine di Gončarov, Turgenev e Tolstoj; sennonché in questo caso soffia sempre un vento contrario, un'illuminazione spietata e radente che ingrossa e precipita nel ridicolo i viziucci, le colpe minime, le idiosincrasie di quel mondo di normali. Insomma, è sempre in funzione uno spostamento che intride ogni circostanza di effetti devianti, allucinanti, comici. Beninteso, Gogol' rispetta la consegna che si è dato: mai disquisire, mai scoprire il gioco tramato dal misterioso visitatore, il quale continua a recitare la parte di chi è perfettamente immerso nella realtà comune, a simulare la quale gli è stata molto utile la lieta accoglienza riservatagli al primo giungere nella cittadina, quando lo si è invitato a balli e festicciole, dove ha potuto familiarizzare con i singoli possidenti, cui ora rende visita, ma emanando da sé quell'impalpabile fluido che li fa scorgere tutti in controluce. Il primo di questi piccoli proprietari contattati, tale Manilov, si copre di ridicolo mostrando all'ospite come sta tirando su bene i figlioli, al pari di scimmiette ammaestrate. La vedova Korobočka, sotto un'apparenza trasandata, nasconde una solida ricchezza, e un buon fiuto negli affari. Ancora, Čičikov incontra in Nozdriov una deliziosa figura di ipocondriaco, bizzoso e iroso nei comportamenti, incontenibile negli umori, nelle ire improvvisi, possessivo e vendicativo. Il povero Čičikov suda freddo, in questo caso, nel presentarsi a lui secondo il costume che gli è solito, quello di un onesto e tranquillo commerciante intento ai suoi affari, laddove l'altro lo vuole costringere a spericolate partite a carte, ad assurdi baratti, a cene e bevute smodate, con minaccia di sequestro della sua persona; per fortuna che *in extremis* interviene un agente di polizia ad arrestarlo per anteriori prevaricazioni. Poi c'è l'incontro con un posato e calcolatore Sobakvic, alla testa di una florida azienda che, seppure attraverso una dura contrattazione, gli procura un

gran numero di anime morte. La sfilata si chiude con la visita a una figura di avaro incallito, pervenuta ormai all'estremo della parsimonia, quale si rivela nelle vesti cadenti, nei cibi troppo a lungo conservati e ormai prossimi a marcire. Tutti questi incontri, a parte le idiosincrasie e i tic psicologici dei partner, presentano uno svolgimento abbastanza costante: si parte su un piede di parità, in quanto ciascuno di loro ritiene di avere di fronte un individuo assolutamente omogeneo ai propri usi e costumi, poi si insinua la nota allarmante della strana merce di cui Čičikov chiede l'acquisto, cioè di quelle unità negative, poste fuori dall'universo dei valori reali. Di fronte alla abnorme richiesta dell'ospite, le risposte si differenziano: c'è chi diffida, temendo una trappola, chi, per avidità, sta al gioco e cerca di approfittarne il più possibile chiedendo un alto prezzo per ogni anima morta. In genere, Čičikov si mostra imperturbabile, o si affida alle normali astuzie dell'arte della contrattazione. E così la finzione regge fino in fondo: nessuno si accorge di essere in presenza di un provocatore allo stato puro, di uno che viene a sovvertire tutta l'economia su cui si regge l'intera società di quei tempi e di quelle regioni. Finalmente si comincia a sospettare che Čičikov non sia esattamente quella brava persona che era apparsa agli inizi, si subodora l'inganno, mantenendolo, comunque, a lungo nelle proporzioni di una delinquenza comune. Chi è quello strambo mercante, quale intento lo muove, è un truffatore dello stato, o dei singoli proprietari? Quando la fiducia in lui è scossa, si avanzano sul suo conto le più incredibili supposizioni: visto che si è invaghito della giovane figlia del governatore, forse la vuole rapire. O forse si tratta addirittura di Napoleone fuggito da Sant'Elena e ora scorazzante in incognito in luoghi dove nessuno ne potrebbe sospettare la presenza. Ma nessuno ha la perspicacia di afferrare il progetto di totale protesta e irrisione che sta in quell'assurdo commercio. Del resto, diciamocelo, neppure Čičikov ne è conscio fino in fondo. Solo l'autore lo sta svolgendo con lucidità implacabile, quasi senza renderne partecipe la sua creatura. Quest'ultima, a ogni modo, col crescere dei sospetti che si accumulano sul suo comportamento così singolare, avverte la mala parata, sente che la crepa tra lui e la comunità dei normali si va allargando troppo, e che dunque è tempo di cambiar aria, di levare le tende, di

andarsene silenzioso e solitario così com'era venuto. Solo qui giunto, l'autore ha forse il torto di volere munire il suo eroe di una schedina retrospettiva, di narrarcene la storia. Essa è quella di un intrigante nato, di un tessitore di lucidi inganni, pronto a intervenire su tutti i nodi ingarbugliati del sistema di vita russo. Dunque l'ineffabile Čičikov ci ha già provato tante altre volte a inserire le sue note discordanti, le sue strategie alternative, ma in genere ha conosciuto fallimenti. Tuttavia mai è stato così destro e abile come nell'impostare l'assurdo commercio rivolto alle anime morte. In definitiva, sono tutte partite che non portano a nulla, e dunque Čičikov scompare di scena, e con lui si spegne il controluce che andava a ricavare risultati sinistri e spiazzanti dal mondo dei normali.

Ci sono poi i *Racconti pietroburghesi*, in cui Gogol' coglie magnificamente l'eredità di quanto di alieno, di misterico, di assurdo già era comparso in alcune delle novelle di Puškin. Se seguiamo l'ordine con cui i cinque racconti della raccolta vengono usualmente presentati, il primo è dedicato alla *Prospettiva Nevskij*, e funge da grande prologo, illuminando la scena in cui anche le altre storie si collocheranno. Esso abbraccia uno spazio urbano che sembra favorire ogni passo fuori dai confini della normalità: situazioni di miserabilismo estremo e di corruzione all'ultimo stadio che postulano il passaggio a dimensioni di rifiuto, quali l'assurdo, l'onirismo, il delirio. Il racconto, a dire il vero, non esemplifica molto bene questa gamma di possibilità, vi si parla di un artista di buone doti, tale Piskarev, che si lascia irretire da una bellissima fanciulla, scoprendo che in realtà è una corrotta prostituta. Per salvaguardare l'immagine virtuosa della donna vagheggiata non gli resta che rifugiarsi nel sonno e nel sogno, procurandoseli con ricorso all'oppio, fino a una consunzione totale. Un più positivo suo compagno che concupisce una avvenente tedesca, se la deve vedere coi suoi connazionali. In questo caso, però, il conflitto trova una soluzione pacifica, e dunque il clima di assurdità evocata dalla *Prospettiva Nevskij* è qui agitato un po' inutilmente. La figura dell'artista non porta bene, per lo più, in queste nostre cronache. Abbiamo già visto, infatti, come il grande Balzac non ne ricavi risultati molto felici, e in genere si può dire che anche la componente Hoffmann, quella dei tuffi nell'irrealtà, nel magico e nel

fantastico, non si addice ai migliori esponenti della narrativa moderna. Anche Gogol' non fa eccezione, in quanto il racconto più debole della raccolta è quello dedicato al *Ritratto*. In esso è descritta una tela su cui compare un personaggio enigmatico, dotato di occhi magnetici e satanici, i quali inizialmente portano bene e danno prosperità a chi, acquistato il dipinto, viene irrorato dal loro magico flusso, ma poi questi picchi di fortuna si rovesciano nel loro contrario e portano alla rovina.

Gogol' ritrova invece in pieno le sue migliori virtù in tre racconti che costituiscono altrettanti acmi nell'intera storia plurisecolare del racconto breve. *Il naso* si conforma alla strategia gogoliana che già ben conosciamo. Si parte dall'inserimento di un brano di realtà "altra", abnorme rispetto all'andamento della buona e corrente realtà, come l'arrivo del revisore, o la strana offerta di Čičikov volta ad acquistare l'inesistente, le anime morte. Ne segue un allarme negli esseri comuni, che non sono in grado di comprendere di essere toccati da dimensioni altre e insondabili, ma si precipitano a condurre ansiosi esami di coscienza per capire in che punto abbiano tralignato. C'è un barbiere, Jakolevič, rispondente in pieno alla quintessenza del suo mestiere, sempre in bilico tra sobrietà e ubriachezza, malconcio negli abiti, con mani che puzzano, il quale sa bene di non essere un maestro nell'arte di manovrare il rasoio. Ma un brutto mattino scopre nel mezzo di un panino la presenza di un naso reciso di netto. Subito la sua cattiva coscienza, che è anche quella di un poveraccio sempre sospettabile di colpe magari non commesse, si turba, deve disfarsi di quello che potrebbe essere un corpo di reato. Com'è difficile però gettare via qualche oggetto pericoloso, senza destare l'importuna curiosità dei passanti, e delle stesse forze dell'ordine. Ne saprà qualcosa il Raskolnikov dostoevskijano, quando vorrà disfarsi dei gioielli rubati all'usuraia, dopo averla selvaggiamente trucidata. Ma poi il racconto va a colpire chi ne deve esser il diretto soggetto, un borioso assessore di collegio, o maggiore di grado nell'esercito, Kovalev, il quale si sveglia anche lui, in un brutto mattino, scoprendo di non aver più il naso, al cui posto compare un'epidermide liscia e intatta. Ecco di nuovo il clic, l'intervento abnorme, la chiamata in causa dell'irreale, che viene a spostare fuori dagli equilibri soliti un filisteo come tanti, investendolo quasi con un magico segno di

prelazione che lo eleverebbe a un ruolo byroniano, facendo di lui un diverso. Kovalev però non pretende a tanto, anzi, ne è del tutto refrattario, e si batte disperatamente per il ritorno alla normalità, compiendo una serie di mosse che lo precipitano nel ridicolo. Giunge addirittura a far mettere un annuncio sul giornale: “mancia competente a chi riporti al legittimo proprietario un naso smarrito, o rubato”. Questo oggetto alieno, il naso troncato di netto, assume una sua personalità e consistenza autonoma, al punto da tentare di fuggir via, avvolto in un decoroso abito, ma viene sorpreso alla frontiera, e quindi restituito al legittimo proprietario, che dunque può rientrare felicemente nell’ambito dei normali. Il suo approdo nella terra dei diversi è stato di breve durata. Da notare che in tutta la vicenda il naso si è comportato proprio come una particella perfettamente a sé stante, come un componibile, che se ne va via libero e disinvolto, per poi riapplicarsi al volto quasi con un clic di segno avverso a quello attraverso cui l’autore aveva deciso di staccarlo, e forse sta proprio in un simile meccanismo tutta la logica del procedere gogoliano.

Il che trova in qualche modo conferma anche nel racconto che rappresenta il capolavoro assoluto, tra i racconti del nostro autore, *Il cappotto*. Qui si parte da uno stato di miserabilismo assoluto, colto però, come vuole l’eredità puškiniana di sinistra, a livello di mondo urbano impiegatizio, lontano dalle miserie delle campagne. Nessuno è più sordido e basso nella scala sociale di Akakij Akakievic, un impiegatuccio che si merita un minimo stipendio in qualità di copista dei documenti d’ufficio, una pratica in cui peraltro eccelle, ma che non basta a procurargli il rispetto di compagni e superiori, compromesso dalla modestia psichica e fisica che lo avvolge, e che trova la massima espressione proprio nel cappotto eponimo, un capo d’abbigliamento ridotto al lumicino, sottoposto a tutti i possibili rammendi, rinforzi e risvolti che l’abilità di un buon sarto gli ha potuto dedicare. Ora però è finita, ci vuole proprio un cappotto nuovo, che oltretutto permetterebbe al possessore di risalire di qualche grado nella stima dei colleghi, portandoli a rinfoderare le risa con cui di solito lo accolgono. Ed eccolo, il cappotto nuovo, motivo di orgoglio, per Akakij, e davvero di risalita sociale, tanto che è subito invitato a una festiciola. Ma quando se ne va per rientrare a casa, gli tocca attraversare uno

spiazzo gelido e solitario, in cui avviene l'irreparabile: due malintenzionati lo aggrediscono e gli strappano il tanto faticosamente acquisito capo di vestiario, col pretesto che appartiene a loro. Vane le reazioni e le grida di soccorso del derubato. Nessuno, infatti, gli vuole credere, o comunque da ogni parte si tende a derubricare quel piccolo furto di cui è restato vittima. Forse gli può dare ascolto un superiore, cui l'impiegatuccio si rivolge, ma venendo respinto in malo modo. Dal che, segue una malattia nello stesso tempo fisica e psichica dello sventurato, che ha preso freddo nell'inseguimento del cappotto sottrattogli, e muore di polmonite nel suo triste abituro. La storia finisce qui? Ciò accadrebbe se, con Gogol', fossimo in un regime di realismo dominante, il quale ci lascerebbe in presenza di un capitolo degno della "povera gente" dostoevskijana. Ma sappiamo bene che l'universo di Gogol' è pronto a saltare il fosso, a spingersi verso le zone del "meta", con ben altra intensità e drammaticità di quanto in effetti del genere sapeva ottenere un Hoffmann. Da quel momento, Akakij varca le frontiere della realtà, diviene uno spirito vendicativo che, insediato nel luogo in cui ha subito il crimine del furto, lo ripete ai danni altrui, e in particolar modo dei membri della classe dominante, rimasta così insensibile alle sue disperate invocazioni d'aiuto. La prima vittima sarà proprio il superiore che si era dimostrato totalmente sprezzante nei suoi confronti. Costui, infatti, viene rapinato del suo cappotto mentre se ne va placidamente a un incontro galante. Ma quel sinistro segnale piovutogli addosso lo induce al pentimento e al rientro all'ovile domestico in stato di depressione.

Infine, l'ultimo racconto, *Memorie di un pazzo*, non ha neppure bisogno dell'intervento di un clic, in quanto l'intera vicenda si pone in un registro "altro", come del resto ne denuncia il titolo chiamando in causa la pazzia. Diciamo pure che con questo esito estremo Gogol' passa i limiti cronologici, raggiunge tonalità che risponderebbero perfettamente alle nostre attuali concezioni di anti-psichiatria, di interpretazione competente e lucida delle turbe mentali. Se si vuole, ritorniamo all'impiegatuccio del *Cappotto*, solo che in questo caso si tratta di un giovane ancora nel pieno delle forze, ma assai più inoltrato in uno stato di alienazione, vittima di un complesso di persecuzione da parte di superiori e colleghi, che d'altronde ne

hanno giustificato motivo, se ci si basa su un metro ordinario di reazioni e comportamenti. Basti dire che questo candidato al ricovero in manicomio si innamora dell'avvenente figlia del principale, con la pretesa di essere riamato da lei, che viceversa non concepisce neppure che un spiantato di tal fatta possa nutrire un qualche affetto nei suoi confronti. Il nostro deciso frequentatore di dimensioni psichiche abnormi chiede a questo punto solidarietà da parte di esseri emarginati come lui, quali sarebbero gli animali domestici. Questo assurdo protagonista, infatti, finge di entrare in possesso del diario della cagnetta adorata dalla giovane da lui concupita, in cui l'animale riferisce, su un proprio registro, quanto le è dato di cogliere nel *ménage* dei padroni. Se si vuole, ciò funziona come uno di quei clic cui il nostro autore ci ha abituato, nel senso che la bestia è indotta a cancellare dalle sue pagine di diario i valori aggiunti del nostro comportamento, i significati virtuali-metaforici, attenendosi al solo stato fisico dei fatti. Per esempio, l'animale, quando il padrone si vanta con lei di aver ricevuto un nastro di onorificenza, esercitando il fiuto percepisce nulla più che una striscia di stoffa maleodorante. Anche qui, insomma, c'è un salto di dimensioni. Il castello delle nostre superstizioni ambiziose si sgonfia, si appiattisce. Inoltre, il giovane, attraverso il responso animalesco intento a dire pane al pane, a effettuare una spietata conversione alla realtà più evidente, apprende che la fanciulla amata non ha di lui alcuna stima. E allora, non gli resta che alzare la mira, puntare più in alto, inoltrarsi ancor più nella follia. I giornali gli dicono che frattanto è morto il re di Spagna, e non si sa come dargli una successione; con ulteriore scatto di follia egli si identifica nel sovrano ansiosamente ricercato, e da quel momento resta in attesa che i dignitari della corte borbonica vengano a riverirlo e a condurlo in trionfo a Madrid. Ma in loro vece arrivano gli infermieri a tradurlo in manicomio, dove verrà rapato a zero, sottoposto a docce gelide, trattato col bastone e negli altri modi repressivi che certo, nei sistemi manicomiali dell'epoca, dovevano costituire la regola, e forse ancora sopravvivono in tante case di cura dei nostri giorni, malgrado le teorie di Basaglia e compagni. Anche questa volta, siamo allo scontro tra due dimensioni di percezione e di lettura del reale: da un lato c'è l'intero sistema manicomiale dell'epoca, che certo non era

tenero e comprensivo verso gli alienati mentali, dall'altro ci sono costoro, e l'autore al loro seguito, decisi a intervenire in nome di un'umanità che protesta e chiede scampo e sollievo, contro quelle aggressioni, invocando quasi un ritorno nel protettivo seno materno.

9.2. Dostoevskij parte dalla “povera gente”

Dostoevskij (1821-1881) inizia la sua attività riallacciandosi da vicino ai *Racconti pietroburghesi* di Gogol', quasi dandosi il compito di ampliarli, di potenziarli, dotandone anche i protagonisti del dono di un'eloquenza ampia, diramata. Si sa che in proposito Bachtin ha emesso una delle più importanti ipotesi globali sul conto del grande narratore, attribuendogli una capacità di differenziare al massimo i suoi protagonisti, di ricavarne una pluralità di voci. Ma forse un giudizio del genere non è accettabile del tutto. Il pregio di aver costituito una galleria di figure e personalità tra loro estremamente differenziate spetta semmai ai narratori dell'altra sponda, con punta massima in Tolstoj, in quanto in genere essi si chiamano fuori dalla mischia e da uno scranno elevato assistono alle imprese e peripezie dei loro soggetti, puntando proprio sul fine di mostrarne una illimitata varietà. Il compito di Dostoevskij è piuttosto quello di installare nel corso dei suoi racconti e romanzi una sorta di funzione generale, un'antropologia che si esprime “contro” il sistema, la normalità, gli andamenti delle esistenze umane corretti e prevedibili. A costituire una simile amplissima funzione il nostro autore raccoglie tutti gli apporti precedenti. Egli istituisce una specie di collettore entro cui rifluiscono i vari rivoli, condotti e punti di vista di esperienze oppostive espressi fino a quel momento dai suoi predecessori; a ingrossare questo fiume turbolento e agitato entrano dunque, i vari capitoli del wertherismo, del byronismo, e della teoria

stendhaliana delle cristallizzazioni improvvise. Trionfa insomma l'asse degli eventi puntativi o, se si vuole, delle epifanie, questa volta impiegate nel verso che poi verrà ereditato da Joyce, ossia intesi come momenti della vita comune sollevati a un tratto a responsabilità eccezionali, paradigmatiche. Tutto il contrario del medesimo ricorso tolstoiano alle epifanie, in quanto nel suo caso queste sono un dono che si presenta all'uomo comune confermandone proprio la pasta mediocre di cui è fatto, pur conferendogli una sacralità proprio per la sua partecipazione ai misteri della vita e della morte. In Dostoevskij c'è, sì, una estrema differenziazione di gradi e di livelli attraverso cui quella sua funzione centrale viene a esprimersi di volta in volta, da stati minimi, aurorali, risalendo via via fino a massime assunzioni di pubblica responsabilità, attraverso dichiarazioni condotte sul filo di un'abilità avvocatesca. Ma rimaniamo pur sempre in presenza di un unico enorme soggetto collettivo, anche se capace di manifestarsi attraverso modalità assai varie.

Gli inizi sono cauti e modesti, con innesto diretto appunto sui racconti di Gogol'. Per esempio, se prendiamo *Povera gente*, considerato usualmente la prima prova di successo di un narratore allora sui venticinque anni di età, si scorge subito il suo carattere di proseguimento del massimo apporto novellistico datoci dall'altro, *Il cappotto*. Anche qui entra in scena un impiegatuccio, che è il soggetto preferito dai due autori del versante pietroburghese, metropolitano, intenti a dirci delle miserie non di poveri muzikí delle campagne, bensì degli altrettanto miseri "mezze maniche" del ceto burocratico. Ma subito il prosecutore si distingue rispetto al predecessore per una maggiore fornitura di dettagli. Egli ci indica con dovizia di particolari come vivevano quegli umili travet, i quali dovevano accontentarsi di stanze in rumorosi condomini, assai simili ad alveari o a carceri, con tante camerette aperte su corridoi oscuri e maleodoranti, dove la *privacy* dei singoli nuclei abitativi era messa a dura prova. Per esempio, il loculo del protagonista di questo primo dramma, Makar Aleksejevič, è appena diviso da un *separé* rispetto alla cucina del condominio; e beninteso c'è sempre una padrona affittacamere a perseguitare i suoi pigionali, eternamente in ritardo nel versare i pur minimi affitti. Ma il grado di maggior complessità

introdotto dal narratore sta nel fatto che il protagonista del suo racconto non è più un solitario, bensì può interloquire con un'anima gemella, tale Varvara Aleksejevna, affittuaria di una stanzetta altrettanto misera, affacciata su un medesimo cortile. I due, pur scorgendosi dalle rispettive finestre, dialogano tra loro rinnovando il rito a noi ben noto del tramite epistolare. Il racconto è in realtà un epistolario steso a due mani, a battute alterne. Attraverso le confessioni per lettera, i due fanno apparire le rispettive schede anagrafiche. Non molto ricca quella di lui, a dire il vero, si intravede appunto un'esistenza spesa in squallide mansioni impiegate, col compito di diligente copista di documenti, raccomandabile solo perché in possesso di una calligrafia chiara e ferma, ma d'altra parte soggetto a una cupa chiusura su se stesso, che gli procura frizzi e contumelie da parte dei colleghi, con cui non lega per nulla. Invece, nel tratteggiare il destino di lei, l'autore ha già modo di infilzare nel suo spiedo una casistica umana cui ricorrerà in abbondanza anche in seguito, procedendo a sviluppi e ingrandimenti successivi. L'infanzia della protagonista è felicemente trascorsa in campagna, ma poi il padre si rovina e ha la pessima idea di inurbarsi. La madre muore di crepacuore, e oltretutto salta fuori una parente equivoca, forse dedita a incoraggiare la prostituzione, che finge di prendersi cura dell'orfanella, ma con evidenti intenzioni equivocate nei suoi confronti. Naturalmente, è abbastanza chiaro che il nostro Makar ama teneramente quella fanciulla disgraziata come lui, e lo capiscono bene i coinquilini e i colleghi, che per scherno si danno a chiamarlo don Giovanni; ma non osa infrangere la barriera del riserbo impostogli dalla sua età avanzata, e scarsa avvenenza, e magra disponibilità finanziaria, che non lo esime dallo strapparsi il cibo di bocca per rivolgere alla inconfessata amante qualche regalino, fiori, dolciumi, abitini, a costo di indebitarsi. E così Makar si vede costretto al passo fatale, a recarsi in pellegrinaggio alla porta di un usuraio, anche se per il momento questo timido personaggio si guarda bene dal passare alle vie di fatto, come invece farà il più risoluto e coraggioso successore Raskolnikov. Diciamo pure che Dostoevskij non ha per nulla una eccessiva fantasia nell'escogitare profili di vita e situazioni. Egli non procede per estensione quantitativa bensì per intensione, riprendendo i

medesimi temi di volta in volta con più insistenza e ampiezza, come potrebbe succedere a un pendolo che via via allunghi le sue oscillazioni. In sostanza, Dostoevskij si comporta come il nostro Pirandello, anche lui capace di variare all'infinito una riserva di temi, topoi e motivi, attraverso montaggi, incastri, usi al dritto o al rovescio. Da un lato, la parabola di Makar va implacabilmente abbassandosi, la sua situazione in ufficio si compromette: egli dà in escandescenze verso i colleghi e i superiori, comincia a mancare alla sua solita probità, facendosi cogliere anche in reato di ubriachezza; dall'altro, quella brava giovinetta, che è riuscita a sfuggire alle grinfie della mezzana, e non si è lasciata corrompere da qualche signore, rimanendo quindi ben lontana dalla tragedia in cui incorrerà la Nataša dell'*Idiota*, si vede proporre un onesto partito, anche se farcito di mediocrità, che certo porrà termine a quell'allegria spontanea, da uccellino contento del poco, di cui la giovane poteva godere a contatto con la devota e riscaldante affezione dell'amante segreto. Quest'ultimo cade, così, in una solitudine e prostrazione senza rimedio.

Anche *Il sosia* si riallaccia a un precedente gogoliano, che forse ne costituiva il punto d'arrivo più avanzato, la novella *Le memorie di un pazzo*. Nello stesso tempo, questo è anche il racconto in cui, forse per l'unica volta, Dostoevskij si vale dell'accorgimento massimamente usato dal suo anticipatore Gogol', ossia il far precipitare la situazione in qualche dato di fatto incontestabile, al di fuori di sofismi argomentativi. Posti in presenza del protagonista, Jakov Petrovič Goljadkin, dobbiamo constatarne, infatti, lo stato di inoltrata follia, per via indiretta, attraverso dati marginali e di contorno, senza esplicite confessioni in tal senso né del personaggio né dell'autore stesso. Il livello impiegatizio occupato dall'eroe in questione risulta decisamente superiore a quello del predecessore Makar, tanto è vero che si può permettere un piccolo appartamento privato, e perfino una figura di servitore, Petruška. Quest'ultimo, forse, già incomincia a considerare con sospetto il padrone scorgendo in lui chiari segni di devianza, ma non avendo il coraggio di ammetterlo apertamente, ligio al ruolo pressoché animalesco che si addiceva allora alle figure dei domestici, condannati alla passività più completa. Il nostro Goljadkin si accinge evidentemente a qualche fausta impresa,

visto che si mette in tasca un rotolo di rubli in policrome banconote, e ha ordinato una carrozza che lo attende alla porta, noleggiata a tempi lunghi, per recarsi a un ricevimento di alto livello, presso un notevole che ha indetto un festino per il compleanno dell'amata figlia, giovane da marito. Ma proprio quando il nostro eroe si presenta nella sontuosa dimora, abbiamo finalmente la percezione di come stiano le cose, se giudicate a partire da un livello "normale". L'impiegato, infatti, per quanto di grado abbastanza elevato, ha preteso andare oltre, darsi arie, toni sproporzionati. Egli è vittima, insomma, di una paranoia di *grandeur* che lo spinge a praticare la buona società incontrandovi solo implacabili rifiuti. Ormai le porte del bel mondo si chiudono per lui, i camerieri impeccabili hanno l'ordine di non ammetterlo. A ciò il disgraziato reagisce intrufolandosi per scale di servizio, e piombando nel bel mezzo del salotto buono dove gli ospiti d'onore stanno per allacciare le danze. A questo punto la storia decolla, da un ambito di realtà, fino a diventare, agli occhi del trasgressore, un incubo, simile a quelle scene degradanti in cui ci immaginiamo di muoverci nudi tra la folla. Roba da vergognarsi alle radici, da sprofondare nell'orrore della falsa situazione, quando i superiori fanno gli occhiacci per condannare un comportamento temerario e sconsiderato. In fondo, Goljadkin ripercorre le tappe della follia attraverso cui l'infelice personaggio gogoliano era giunto a ritenersi re di Spagna. La diversità è che qui è tutto più attendibile e calibrato: il sogno di grandezza del disgraziato eroe, in definitiva, non va oltre la speranza di essere ammesso nella comunità dei superiori, e di poter manifestare verso la giovinetta uno schietto invaghimento, sul tipo di quello che Makar non osava confessare alla sua vicina. Naturalmente l'invasione screanzata e spudorata dell'intruso è accompagnata da tutte le possibili goffaggini: egli urta nei presenti, fa danni al vasellame, anticipando, insomma, le crisi epilettiche da cui sarà poi colto l'idiota, il principe Myškin. Seguono sventure, sconfessioni, oltraggi, umiliazioni a catena, e allora, per resistere a tanta afflizione e al crollo totale del mondo attorno a sé, lo sventurato ricorre a un comportamento di difesa degno dei manuali psichiatrici, anche se non privo di tangenze con quanto potrebbe provenire dai cultori del *noir*, alla maniera di

Hoffmann. In altre parole, succede a Goljadkin quanto è annunciato nel titolo della novella: egli proietta da sé un sosia, un *alter ego*, che si muove leggero e agile nei casi della vita, compiendo con solerzia e maestria quegli atti cui lui personalmente non riesce a rispondere nel modo giusto, inciampando negli ostacoli, esagerando, peccando di goffaggine estrema. In fondo, quel sosia sta a indicare il livello della normalità, la presenza della superficie al cui livello è lecito alle persone comuni vivere, respirare, mentre il protagonista affonda sempre più nel sottosuolo, nella follia. Da ultimo, lo raggiunge il medesimo destino che già aveva accolto il malato mentale delineato da Gogol', cioè l'internamento forzato, mentre la proiezione "giusta" galleggia tranquilla in superficie.

Già si è detto che l'andamento di questa novella risulta alquanto insolito, proprio per il fatto che, seguendo lo schema caro a Gogol', si affida a dure e crude situazioni di fatto. Dostoevskij non lo farà più in seguito, preferendo avvalersi dell'arma di cui già si è detto: la declamazione in pubblico, il monologo rivolto ai lettori, magari sostituendolo talvolta con la confessione epistolare. Qui troviamo una nuova conferma dell'asse di continuità dal grande russo al nostro Pirandello, anche lui abile conduttore di un sistema di declamazioni avvocatistiche, di sofismi volti a spaccare in quattro i capelli dei destini umani. La prima di queste confessioni, l'autore la affida alle *Memorie del sottosuolo*, che sono appunto il diario di un soggetto decisamente rientrante nell'infinita funzione generale di cui Dostoevskij è portatore. Se, infatti, Tolstoj si presenta come il grande cantore dell'orizzontalità, di un'umanità che marcia con piena confidenza lungo l'asse dei sintagmi, all'altro si addicono le situazioni poste sopra o sotto quel livello medio, essendo i suoi portavoce tenuti a frequentare, con reciproca convertibilità, le due varianti del sublime, quello posto in alto e quello posto in basso. In questa prima confessione o declamazione pubblica o epistola verso tutte le genti, come indica il titolo, è di turno il sottosuolo, metafora ovvia che sta a indicare le zone basse, istintuali del nostro vissuto psichico, quelle in cui già Schopenhauer aveva collocato il *Wille zu leben*, a dire il vero mai menzionato dal nostro autore. D'altra parte, però, si avverte qui la necessità di spingersi fino a invocare la dottrina freudiana dell'Es o dell'inconscio. In questa prima

manifestazione, il personaggio che si confessa esibisce la sua diversità dai normali tuffandosi in una maniacale e masochistica pulsione a dir male di sé, ad attribuirsi tutte le meschinità, le viltà e incapacità, tali da costituire un esteso stato di malattia. Inutile ricordare che la coppia dialettica salute-malattia, per tutta la narrativa novecentesca, sarà un *refrain* ineludibile, con l'implicito rovesciamento dei valori, per cui la malattia risulterà preferibile alla pseudo-sanità, che significa una supina adesione ai valori in corso, mentre l'arretramento nel sottosuolo della psiche, a un livello di estremo degrado, consentirà al paziente di spiccare il volo in avanti e di superare certi ostacoli. In queste convinte dichiarazioni a favore del sottosuolo, si manifestano anche certe componenti ideologiche di un Dostoevskij deciso a fustigare i valori occidentali, francesi e tedeschi a un tempo, del razionalismo, dei processi deduttivi affidati al controllo della matematica, quelli per cui due per due fa quattro. Ma, se ciò avviene nell'ambito astratto e sclerotico che corrisponde alla ragione, non trova conferma a livello profondo, ovvero nel sottosuolo, dove deflagrano processi vitali il cui esito non è mai scontato, anzi, nulla vi è prevedibile a priori. Naturalmente, la nostra contemporaneità non farà che confermare questi postulati dostoevskijani. Basti ricordare in proposito il motto pirandelliano secondo cui "la vita non conclude", e l'elogio di Svevo rivolto alla condizione dell'inetto, di chi non vuole essere adatto al qui e ora, preferendo rimanere disponibile verso il futuro. Vale la pena di osservare, in merito a tutto ciò, che la predicazione dostoevskijana contro il pensiero occidentale, volta a colpire lo spirito moderno, cartesiano o empirista, col proseguimento dato in seguito dal positivismo, si pone lungo l'asse occidentale che da Schopenhauer porterà fino a Bergson e a Freud. Insomma, l'occidente è già del tutto pronto a far suo il messaggio dostoevskijano, a riconoscerne la fondatezza e la necessità.

Ma naturalmente Dostoevskij è prima di tutto un *poietès*, più che un elaboratore di messaggi ideologici. Vi è in lui insomma la medesima capacità affabulatoria che poi troveremo in Pirandello e Svevo, e magari anche in Kafka. Ovvero, come del resto vuole il fondamento stesso di quel tipo di attività umana in bilico tra la logica astratta e la concretezza dei casi umani

qual è la retorica, egli si tuffa subito a corroborare i suoi discorsi più verbosi e concettosi col sostegno tangibile di situazioni narrative. Per esempio, quella cupidigia di abbassarsi, di violare gli stereotipi di un umanesimo compunto e decoroso, da cui è mosso colui che si confessa in queste *Memorie*, gli fa dichiarare che gli piacerebbe mutarsi in insetto, chiara anticipazione della *Metamorfosi* kafkiana, di cui viene così preannunciato il potenziale di protesta contro ritmi di vita troppo regolati dalle buone usanze e dall'orologio. E così, all'impiegato Franz Kafka, per continuare a sognare nel calduccio del letto, per rifiutare le pesanti incombenze del lavoro impiegatizio, non resterà che entrare nei panni ritenuti sconvenienti di un lurido insetto.

Ecco allora che nella seconda parte di questo *pamphlet*, intitolata *A proposito della neve bagnata*, il soggetto argomentante dà il via a una serie di avventure volte a degradarsi, a rotolarsi nel fango, a dare di sé immagini impietose, immerse nell'onta, nel ludibrio. Beninteso, a suo tempo anche lui era stato un impiegatuccio da due soldi, disprezzato dai colleghi. Mosso dalla vana speranza di trovare in loro un barlume di solidarietà, avvicina tre colleghi mentre sono intenti a organizzare una cena in onore di un quarto che parte per un luminoso avvenire, e che risponde in pieno al cliché dell'efficienza, del *savoir faire*, dell'elasticità nell'adattarsi ai vari casi della vita; una figura che il nostro antieroe è tenuto a detestare nel più profondo delle sue fibre. Ciononostante, per un momento egli tenta di apparire un normale, e chiede affannosamente di essere associato al banchetto offerto al camerata fortunato, pur incontrando la diffidenza degli altri, che sanno bene come quel loro indesiderato collega sia di scarse risorse pecuniarie e abbia quindi difficoltà a versare la quota sociale prevista per la buona riuscita della cena; ma, soprattutto, sanno bene che lui non è all'altezza, che non sa sintonizzarsi sul *bon ton*, sul clima cameratesco che un evento del genere richiede. E così è. Il nostro autore, infatti, mostra subito tutte le sue carenze: è goffo e fuori tempo nelle battute e si sbronzia, come succede ai timidi quando tentano di trovare nell'alcol un eccitante per le loro magre facoltà. Gli altri lo seminano con ignominia, recandosi a terminare la serata di gala in una casa di appuntamenti, come è

appunto nei costumi della gioventù brillante. Il nostro, ignominiosamente scaricato, tenta di seguirli a distanza, giungendo in ritardo nella casa equivoca, dove sorprende una timida e spaurita Liza, alle prime armi dell'orrido mestiere. Qui si innesca uno di quei segmenti di trama cari e abusati dal nostro autore: la comparsa in scena della prostituta, figura che si stacca dalle determinazioni ambientali e sociali richieste dai codici del realismo, per assurgere a una portata tra il simbolico e l'allegorico, divenendo simile a un gettone da spendere nel complesso gioco dialogico e ideologico che Dostoevskij sente di dover condurre. Niente a che fare, insomma, con la concretezza di creatura reale spettante alla Maslova cui Tolstoj affida un impossibile intento di resurrezione di un rappresentante della classe al potere. Nel caso di Dostoevskij, visto che ci muoviamo al di sopra o al di sotto del livello di una realtà comune, gli esiti possono essere sia gratificanti, salutati da successo, come avverrà nel caso della vicenda di Raskolnikov, sia, al contrario, deludenti. Il protagonista di questo racconto cerca di imboccare anche lui la via della redenzione, convincendo la misera giovane a raggiungerlo nel suo domicilio, onde intraprendere insieme una via salvifica. Quando poi, però, Liza si affaccia davvero esitante alla sua soglia, la respinge in malo modo. Nulla da fare, al momento la funzione generale di cui egli è precoce esponente non appare in grado di assumersi alte responsabilità. Per ora, l'accanimento masochistico del protagonista verso la sua persona, la bramosia di degradarsi, agiscono allo scoperto e senza rimedio.

9. La “povera gente” diventa aggressiva

Siamo ormai a metà degli anni sessanta, e Dostoevskij è già passato attraverso le esperienze traumatizzanti del processo, della falsa condanna a morte, della deportazione in Siberia.

Egli sta vivendo gli anni della piena maturità, tanto nella vita quanto nella creazione letteraria, e dunque può mettere in cantiere romanzi di ampio respiro. Il primo che considereremo, non per rispetto di un ordine cronologico ma per un suo carattere alquanto appartato, è *Il giocatore*. Esso ha andamento insolitamente spigliato e leggero, forse per il fatto che si svolge per intero fuori dai sacri spazi della Russia, in varie sedi estere, a Roulettenburg, luogo consacrato ai fasti della roulette, come ne dice la denominazione, e in una Parigi indicata come frivola meta di perdizione e di follia. Inoltre il protagonista non se la passa male, anche se gli spetta pur sempre una posizione sociale non certo elevata. Egli infatti è una specie di guardia del corpo, assistente, segretario di una figura anch'essa contrassegnata da una certa leggerezza e fatuità, un generale assai lontano dai fastigi di una carriera onorabile, in perenne vacanza da impegni seri, e posto a vivere in trepida attesa del decesso di un'ava, facoltosa proprietaria terriera in patria, ricca di migliaia di anime. Intanto, in attesa del fausto evento che verrebbe a rimpinguarne l'esile patrimonio, il nostro generale fa follie, a Roulettenburg, alla testa di un nucleo familiare di tre figli, tra cui spicca la figura di Polina Aleksandrovna, con cui si inaugura l'albo d'oro dei personaggi al femminile che vengono a rafforzare la grande funzione antagonista e oppositiva impostata dal nostro narratore. Questo, infatti, è un tratto considerevole dell'universo dostoevskijano, in quanto, per la prima volta, gli eredi del byronismo e della rivolta, non si trovano più soltanto tra i maschi, ma al loro fianco sorgono molte belle ed esuberanti protagoniste in gonnella. Fino a questo punto, non ne avevamo incontrate: la Varvara e la Liza stavano umili e sottomesse entro i ranghi loro assegnati dalla sorte. Da questo momento in poi, invece, incontreremo una costellazione di eroine pronte a scendere in campo intrattenendo rapporti assai contrastati coi loro corrispondenti dell'altro sesso, altalenanti tra l'attrazione e la ripulsa. Già in questo romanzo si svolge un gioco a due, tra il protagonista, Aleksej Ivanovič, e l'altera e vezzosa figlia del generale, Polina, con tanti ostacoli intermedi. Infatti la fanciulla, indomita come una puledra nervosa e imbizzarrita, si lascia attrarre pure da un avventuriero francese, tale Des Grieux, che nulla ha a che spartire col lontano, omonimo, amante di Manon Lescaut. Egli

infatti sarà figura effimera, pronto a sparire non appena avrà sentore che Polina non è ricca come si poteva presumere. Più consistente invece la corte rivolta alla fanciulla da un inglese, Lord Astley, pronto a impostare col nostro eroe una partita incerta, benché combattuta con incredibile lealtà e spirito amicale. Va qui detto, a parziale ritocco dell'impostazione generale con cui siamo venuti presentando l'universo dostoevskijano, che in effetti egli è capace di fornire una galleria di tipi ben impostati, paradigmatici nel loro genere, ma ciò in definitiva discende dal loro stesso ruolo di bersagli, di ostacoli opposti all'ampio giro d'orizzonte dei protagonisti principali. Questi, infatti, seppure con gradazioni diverse, emettono fasci di luce che vanno a illuminare i normali incontrati sul loro cammino, figure che non partecipano ai loro propositi di alto volo ma se ne stanno al contrario ben aderenti al vivere comune, in piena conformità con i requisiti della narrativa moderna, e dunque del tutto allineati ai modelli di vita rintracciabili in Balzac o in Dickens o in Tolstoj. Di questa pasta è il generale qui abbozzato, godibile impasto di *peccadillos*, come quello che lo lega a una avventuriera di alto bordo, tale Blanche, che va in giro trascinandosi dietro in qualità di *chaperon* una madre intinta di falsa nobiltà. Uno dei migliori prodotti di questa categoria è proprio lei, la nonna, Antonina Vasilevna Tarashevica, di cui si annuncia a ogni passo la morte auspicata. Invece, la maliziosa vegliarda proprio non vuole dare agli eredi la soddisfazione di levarsi di torno, anzi, eccola giungere a Roulettenburg, in tutta la stazza della sua venerabile anzianità, lasciandosi, oltretutto, intrigare dallo spirito del gioco, tanto da affacciarsi ai tavoli del casinò. Essa viene afferrata da quella morsa implacabile, fino a dissolvere, in una sequenza ossessiva di sedute, tutto l'immenso patrimonio lasciato in patria, e fin lì custodito con sana avarizia. Nell'abbozzare una figura di tanta pienezza fisica e densità umana, è come se Dostoevskij volesse per un momento rendere omaggio all'"altro" versante, quello frequentato da Gončarov e Tolstoj, dove si incontrano appunto dei soggetti del tutto normali i quali, proprio in nome di tale loro natura comune, sottostanno a tutti gli appetiti correnti, come possono essere la passione del gioco, l'alcolismo, la libidine e la ricerca delle avventure galanti. Incontreremo i degni continuatori di

questo registro nel padre dei fratelli Karamazov, o nella madre del protagonista dei *Demoni*, il principe Stavrogin. Ma sia ben chiaro che chi riceve, dalla regia dell'autore, il compito di tener alta la funzione principale del proprio universo, può sì eccedere in uguale misura, ma obbedendo a un altro ordine di motivazioni. Non si lascia quindi vincere da una normale sete di piaceri, bensì prosegue nella lotta contro una condotta di vita previdente e parsimoniosa, abbandonandosi con cocciuta determinazione ai capricci del caso. E beninteso il protagonista di questo romanzo è giocatore in tale secondo senso, proteso, come il personaggio puškiniano della *Dama di picche*, a carpire la cabala, i segreti arcani del destino. È questo insomma un altro modo per continuare in una lotta a oltranza contro la morale vigente presso le famiglie della buona borghesia, di cui nell'occasione il nostro eversivo giocatore traccia un identikit parodistico, prendendosela soprattutto con la versione tedesca di una simile irrepressibilità di comportamenti, in cui dominerebbe senza remissione un *pater familias*, rigido tutore dell'economia domestica. Ne viene insomma una sferzante denuncia ironica nei confronti dei quadretti di serena vita borghese nella quale incorrerebbero le famiglie tedesche, viste come portatrici di esose virtù al risparmio e al prudente contenimento delle pulsioni dal basso. L'eroe dostoevskijano, e alle sue spalle lo stesso autore, non sembrano però consapevoli di riprendere per tal verso le requisitorie di uguale tono svolte a suo tempo dal Wilhelm Meister goethiano, contro i sapienti calcoli del commercio paterno. Da un lato, insomma, ci imbattiamo nell'anziana signora che perde tutto, restando però ben immersa nei registri dell'avere; dall'altro, le sfide oltranziste intentate dal nostro giocatore in nome di un possibile incremento di un libero vivere. Si potrebbe anche dire che il protagonista diviene un autentico praticante della roulette russa, mettendo tutto in gioco in un colpo solo, o la totale rovina negli averi, o un gioioso allargarsi delle possibilità. Ma, ancor prima di affidarsi al responso del caso tramite la roulette, Aleksej è capace di gesti di sfida più sottili e nello stesso tempo più impertinenti, i quali, beninteso, gli sono suggeriti da quel diavolello, da quella complice nel suggerire il male che gli è al fianco, Polina. Come prova d'amore, la fanciulla gli chiede di affrontare una rispettabilissima coppia di

aristocratici tedeschi (ancora una volta la Germania viene presa come concentrato di tutti i criteri di austerità e decoro prudenziale contro cui urge protestare), e provarli rivolgendo loro un saluto spropositato e beffatorio, fuori da ogni regola della buona educazione, sferzante più di uno schiaffo. Siamo così di fronte alla strategia del gesto lacerante come una scudisciata, ovvero dell'evento cristallizzante, avrebbe detto Stendhal, che si ripromette di rompere la quiete pubblica, di incrinare il corretto svolgersi dei sintagmi abitudinari. Tanti altri gesti parimenti assurdi, imprevisi, abnormi, incontreremo nei prossimi romanzi del nostro autore. Tornando al gioco della roulette, esso travolge in breve la brava massaia che malgrado tutto si cela nell'anziana possidente terriera, mandandone all'aria l'astuta avarizia e costringendola a una fuga ignominiosa e grottesca dal luogo di perdizione. Al contrario, invece, esso premia il nostro temerario giocatore, forse proprio per la totale disponibilità con cui questi si sottomette al destino. Lo vediamo così a un tratto vincitore di una somma strepitosa, con cui si permette di strappare al generale, cioè al datore di lavoro del giorno prima, la disponibile Blanche, andando a bruciare con lei la vincita in una gozzoviglia intensa quanto rapida nel luogo d'elezione per disordini del genere, una Parigi ormai alle soglie della *belle époque*; inoltre con parte di quella vincita favolosa, il temerario Aleksej riesce pure a togliere dai guai il suo *alter ego* in gonnella, Polina, senza però conquistarla. Le donne protagoniste del cosmo dostoevskijano, infatti, non si lasciano irretire a nessun titolo. Essendo piccioni sempre pronti a spiccare il volo, non ci sarà mai un pizzico di sale abbastanza consistente per catturarle, esse muoveranno intrepide a realizzare un lucido programma di perdizione, di sé e dei malcapitati che sono entrati nel loro raggio d'azione. Nei romanzi di questo autore invano cercheremo il profilarsi di un *happy end*, o almeno questo non riguarderà gli eroi combattenti in prima linea, che in genere usciranno dall'agone irreparabilmente sconfitti.

Dopo la vacanza che, in compagnia col *Giocatore*, abbiamo trascorso all'estero, rientriamo nel sacro suolo patrio per non lasciarlo più, nel corso dei grandi romanzi che seguono, anche se in ognuno di essi avrà pur sempre una qualche funzione la parentesi di anni trascorsi all'estero, a compiervi loschi fatti la

cui ombra poi si ripercuote sulla scena che si sta svolgendo sotto i nostri occhi. Il primo di questi romanzi di gran formato è *Umiliati e offesi*, che d'altra parte risulta forse il meno riuscito, quello in cui l'autore rischia qualche ripetizione di troppo e qualche manierismo, seppure pur sempre di alto bordo. Forse il tratto più specifico di questa prova sta nel dichiarare scopertamente il debito con Dickens. Le due figure più struggenti del romanzo, infatti, sono un nonno e una nipotina, col che il pensiero va alla *Bottega dell'antiquario* dell'illustre predecessore inglese, il quale, come già si era riconosciuto nelle pagine a lui dedicate, ha avuto l'onore di fornire suggerimenti sia a Dostoevskij che a Kafka, attratti entrambi dall'estremismo di talune situazioni da lui offerte, pur sempre tenute da Dickens entro le coordinate del realismo moderno, a differenza dei due successori che ne hanno fatto un libero uso rivolto a fini totalmente divergenti. Il primo degli "umiliati e offesi" fornitoci da questo romanzo è un anziano giunto all'ultimo stadio del degrado, che in compagnia di un altrettanto misero cagnolino si trascina in una bettola per leggersi a sbafo i quotidiani del giorno, infissi in una bacchetta. Egli è un avventore che non spende, e che quindi viene tollerato dal gestore per pura carità, nonostante appartenga alla categoria dei perturbatori della pubblica quiete. Infatti, egli indugia a fissare con sguardo sbarrato e maniacale, privo di giustificazioni, un avventore fin troppo normale, immerso in un opaco benessere filisteo. Ovviamente il cliente di riguardo non sopporta quello sguardo fisso e involontariamente provocatorio, a cui risponde con una irata protesta, ottenendo l'effetto di travolgere il vecchietto nell'imbarazzo e nella vergogna. Del resto, non dobbiamo sopportarne a lungo la presenza, dato che quell'ultimo trauma subito, ossia l'aspra rampogna del cliente perbene, pone fine ai suoi stenti, provocandone la morte, anticipata da quella dell'animale che era rimasto il suo unico conforto. Il pauperismo da cui così di frequente muovono gli intrecci dickensiani, qui, come si vede, tocca una esasperazione quasi caricaturale che ne fa un grumo di atroce degrado e miseria, tanto forte da agire come molla di rimbalzo per partire alla carica contro un sistema capace di tollerare il costituirsi di simili atomi opachi del male. In questo romanzo, c'è un narratore delegato dall'autore, corrispondente

a una delle figure prevalenti del suo repertorio, quella di un intellettuale mosso da vivaci impulsi verso il successo, ridotto pure lui a uno stato di povertà estrema, così da approfittare di quel morto capitatogli tra capo e collo per prendere alloggio nel suo misero tugurio, sul tipo di quelli che già abbiamo imparato a conoscere dalle pagine di *Povera gente*. E in effetti in questo romanzo si dà proprio una evidente ripresa, da parte dell'autore, di motivi precedenti, che ora vengono potenziati, ingrossati. In quella tana il nostro giovane intellettuale vede sopraggiungere l'altro protagonista, la nipotina, la piccola Nelly, un nome che è come la confessione del rapporto di dipendenza dal precedente dickensiano, anche se ovviamente ci sono notevoli differenze. Qui la nipotina, debole e fragile come un uccellino, entra in scena quando il nonno se n'è già andato, il che esclude la fuga congiunta della strana coppia. Atroce in pieno senso dickensiano è ovviamente il profilo biografico che la piccola Nelly lascia trasparire, menzionando una madre abbandonata da un genitore misterioso, scomparso nell'anonimato, e quindi morta tra infiniti strazi, con il dolore di lasciare la figlioletta in mani non sicure. Nelly infatti ora è controllata da una megera, rientrando nella categoria delle donne dispotiche ed equivocate che affamano le bambine e le giovani finite sotto le loro grinfie. Ma intanto opportuno gettare pure un'occhiata sul narratore, cioè sul giovane intellettuale, in questo caso però non chiamato ad assurgere a un particolare grado di protagonismo, e anzi tenuto tra le quinte in un ruolo di attento testimone. Anche per lui si apre una storia di abbandono, consolata dall'approdo presso una brava famiglia di piccoli possidenti di campagna, allietati dalla presenza di una figlia adorata, Nataša. I due, crescendo gomito a gomito, intrecciano una inevitabile relazione reciproca, ma destinata a non avere seguito. Infatti, in quel lembo di paradiso agreste in cui i due crescono, arriva una tempesta molto puškiniana, nella persona di un facoltoso signore, il quale dapprima stringe un rapporto accondiscendente e magnanimo col piccolo proprietario, prendendolo sotto la sua protezione, ma poi, per una ripicca, lo scomunica e lo porta alla rovina finanziaria. E dunque, costretta ad abbandonare il paradiso terrestre, la misera famigliola viene a intristire nell'inferno pietroburghese. Il colmo della sventura è che Nataša si

innamora proprio del figlio del nobile oltracotante, fino ad abbandonare i genitori per andare a vivere col giovinastro. Nataša entra così di diritto nell'albo d'oro delle grandi figure femminili dostoevskijane, le quali condividono con i loro audaci partner dell'altro sesso l'impegno a partire con la lancia in resta contro il mondo dei pregiudizi, costi quel che costi. Ma, a questo punto, avanza sulla scena, occupandola vistosamente, proprio la figura del grande possidente che ha rovinato il piccolo proprietario, impegnandosi con tutta la sua potenza per impedire il matrimonio riparatore tra il proprio figlio e Nataša, ultima speranza per le sue vittime. Forse il tratto dominante di questo romanzo sta appunto nel delineare una straordinaria figura di *génie du mal* qual è il principe Valkovskij, capace di usare tutte le armi dell'intrigo e della seduzione per raggiungere i suoi fini, in genere ignobili e rivoltanti. Per esempio, proprio allo scopo di impedire l'unione tra il figlio e Nataša, egli finge all'improvviso di acconsentire, anzi, di aprire le porte al legame, ben sapendo che facilitazioni di questo genere possono sortire un effetto contrario. Il figlio, infatti, fino a quel momento fermamente determinato nella protesta contro il padre, appare disorientato da quel finto cedimento, così da ritornare sui suoi passi, e da lasciarsi irretire da un diverso amore, più consono al suo alto stato. Per rispondere fino in fondo al profilo di esecrabile *génie du mal*, il principe si farà strappare il suo segreto, peraltro già intuito da lettori appena un po' smaliziati: era stato lui a mettere incinta la madre di Nelly, e dunque è lui il cinico genitore del povero uccellino che batte le ali tanto a fatica, nell'intera vicenda, e che in definitiva è la vittima designata di tanta crudeltà, proprio come vorrebbe un copione alla Dickens.

9.4. Nei grandi romanzi di Dostoevskij la rivolta si fa sempre più dura

Ma siamo finalmente alle quattro grandi opere, stese in sequenza negli ultimi vent'anni di vita, in cui il romanziere russo stringe, concentra, esaspera tutti i temi già saggiati in precedenza. La prima di queste in ordine di tempo è *Delitto e castigo*. Essa è consacrata a una delle due o tre figure di base del suo intero repertorio, quello del giovane intellettuale, colto ancora nei panni dello studente giunto con la benedizione della famiglia, in questo caso di una madre rimasta vedova, a consumare un modesto mensile in qualche stanzuccia del Moloch assorbente e divorante che è Pietroburgo, una di quelle camerette dove abbiamo già incontrato un'altra delle figure di riferimento, ossia quella dell'impiegatuccio che vi consuma i suoi magri stipendi. Ecco insomma entrare in scena Rodion Romanovič Raskolnikov, proprio nel momento in cui ha già abbandonato gli studi, per sfiducia, scarsità di mezzi di sostegno, senso corrucciato di protesta verso un mondo che umilia e offende, per riprendere il titolo del romanzo appena visto. Da qui la meditazione del delitto enunciato nel titolo, suggerito da una circostanza che si era già profilata, al solito, nell'opera germinale, *Povera gente*: questi impiegatucci e studentelli, o perché stretti nella morsa del bisogno, o per concedersi i minuti piaceri, donne, alcol, tabacco, devono salire le scale che li conducono alle porte di sordidi usurai al fine di strappar loro qualche anticipo, lasciando pegni di dubbio valore. E perché allora non osare il crimine verso figure così meschine, simili a insetti che succhiano il sangue alla "povera gente"? Naturalmente, il nostro Rasokolnikov è un intellettuale, e dunque ha elaborato in un articolo una dottrina in proposito, secondo quella oscillazione verso il *sublime d'en haut* che entra nella banda pendolare dell'ideologia dostoevskijana: ci sono individui privilegiati che possono osare di uscir fuori dal gregge, di compiere decisi, eversivi atti di *parole*, in aperta rivolta contro i sintagmi abitudinari, contro gli usi e costumi cui si attengono i normali. O invece vale una pulsione istintuale proveniente dal basso, un bisogno quasi animalesco di uccidere in nome della propria sopravvivenza? Raskolnikov fin dal primo momento è combattuto: osare o no, restare nel gregge o uscirne, e uscirne in quel modo sozzo che sta nello spargere del sangue? Certo è che tanto tormento psicologico lo porta a compiere il delitto quasi in uno stato di trance, con la lucidità

che altri suoi compagni ideali proveranno alla vigilia dello scatenarsi di un attacco di epilessia. È come se una enorme lente d'ingrandimento si posasse sulle varie circostanze che preludono al crimine, seguendolo passo passo nel suo implacabile compiersi. Nella condotta di Raskolnikov, tutto è calcolo, attenzione spasmodica a non commettere errori, sia quando si impadronisce dell'ascia nella cucina di quella specie di pensionato in cui vive, sia quando si inerpica sulla scala che conduce al pianerottolo su cui si apre l'appartamento dell'usuraia, nella trepida attesa che essa spalanchi la porta e lo riceva. Fino all'ultimo, nello scorrere fatale degli attimi, il protagonista si chiede ansiosamente se debba procedere, o se non sia meglio arrestarsi, rientrare nel gregge. Scatta poi l'azione, anch'essa accompagnata da una fredda percezione, non solo ottica, ma anche tattile e sonora, nel percepire i rumori che fa l'ascia abbattendosi sul cranio della vecchia. Segue così il secondo delitto nella persona della sorella della megera, da lei tenuta in docile sottomissione, e dunque degna di patire un'uguale sorte. Quindi ancora la stessa perfetta evidenza piove su ogni circostanza del crimine, nel frugare alla ricerca del peculio, nel proteggere la fuga, con l'aiuto del caso, che come si sa favorisce gli audaci. Ma subito dopo aver superato la prova con se stesso, e aver dimostrato di essere stato capace di osare, di uscir fuori dal profilo del cittadino medio, Raskolnikov è colto dall'orrore per il gesto compiuto. Egli rigira tra le sue mani la preda, che in definitiva funziona come il naso della novella gogoliana, quando veniva osservato con sorpresa e ripugnanza nelle mani del barbiere, mosso dal timore di essere il responsabile di quella sorprendente estirpazione. Entrambi devono affrontare il problema di come liberarsi di quell'oggetto spiazzante, testimone tangibile di sequenze da sogno che si vorrebbero respingere al pari degli incubi notturni. Riconosciamo che Dostoevskij ha composto, bruciando i tempi, una delle più tese e drammatiche sequenze di tutta la storia secolare della narrativa. Crimini così lucidamente consequenziali, infatti, ci vengono narrati tuttora, per via cartacea o televisiva, a riscontro con accadimenti reali tante volte più veri del vero, ma i giallisti di successo dei nostri giorni si devono considerare preceduti e battuti da quella superba prestazione anticipatrice. Alla quale potrebbe anche

spettare l'attribuzione di un carattere epifanico, cioè di quella particolare flagranza che accompagna certi gesti culminanti. Naturalmente, dobbiamo subito far valere la solita differenza, rispetto alle epifanie tolstojane, dato che queste ultime sono appannaggio esclusivo dell'uomo normale, sospeso tra gli estremi della vita e della morte, comuni a ogni creatura umana, mentre le epifanie dostoevskijane godono di uno statuto di eccezionalità, anche se la consistenza intrinseca delle singole occasioni resta su un piano di dimessa prosaicità.

Subito dopo aver compiuto il delitto, Raskolnikov innesca un processo di segno contrario, promosso per sua stessa iniziativa. Prima ancora che intervenga un castigo comminato dalla comunità, dalla società in cui egli non crede, la punizione deve essere partorita dalla presenza del *sublime d'en haut* incombente su questi cavalieri dell'ideale. Certo, conviene distinguersi dalla mediocrità delle comuni esistenze, ma non aggredendole dal basso, bensì stimolandole dall'alto, fornendo loro esempi probanti di comportamenti virtuosi e disinteressati. Da ciò deriva che il protagonista dovrà fare pubblica professione di pentimento. In realtà, le cose non sono così chiare e univoche. In Raskolnikov infatti si svolge una lunga lotta tra l'alto e il basso, per un verso egli è sensibile a un istinto di difesa, per cui tenta di sfuggire alle mosse di un investigatore sottile e incalzante che lo stringe in una rete inesorabile di allusioni, ipotesi preoccupanti, avanzate e subito dopo ritirate, affondando però il coltello sempre più nella piaga. Del resto, Raskolnikov ha già deciso fin dal primo minuto seguito al delitto che ormai egli deve pagare, e soprattutto rientrare nel ruolo che gli spetta, quello di provvido assistente nei confronti delle sventure altrui, ergendosi a loro tutore contro i colpi dell'avverso destino, e di una società cinica e ingiusta. Questi suoi nobili propositi si esplicano lungo due direttrici. Da un lato, infatti, gli era già capitato di incontrare sulla propria strada uno di quei condensati di atroce pauperismo e di ultimo degrado quali, come si è detto, provenivano abbondantemente dal repertorio dickensiano. In questo caso si tratta di Marmeladov, impiegatuccio dedito all'alcolismo che per tale vizio compromette la sua posizione subendo il licenziamento, e riducendo alla fame la famigliola, composta da una moglie inevitabilmente condannata a una prossima morte per mal

sottile, una nidiata di bambinelli queruli e spaventati, sostenuti da una sorella maggiore, Sonja, che si è data alla prostituzione proprio per sostenere la famiglia così compromessa. Ecco così farsi avanti la figura della prostituta, sospesa tra realtà e proiezione allegorica, su cui l'universo dostoevskijano conta fortemente. Come ultima tra gli ultimi, da quello stato di degrado estremo, essa risulta particolarmente suscettibile di rimbalzare in alto, e di divenire la compagna ideale del cavaliere di ventura, fino a seguirlo nelle sue sconfitte. Si ricorderà la figura della prostituta Liza già incontrata dal personaggio intento a denigrarsi e a coprirsi di fango, nel registrare le memorie dal suo personale sottosuolo, ove era del tutto necessario dare di sé un ritratto così sconsolante, visto che proprio nei confronti della prostituta Liza veniva compiuto il miserabile rifiuto di respingerla ignobilmente. Ma, rispetto alla precedente apparizione, Raskolnikov è cresciuto, e ora è pronto ad accettare fieramente il compito di farsi carico di quella misera esistenza, anzi, di chiederle di voler condividere la sua sorte. Un altro compito che Raskolnikov si riserva nella sua nobile azione riparatoria, è di salvare l'amata sorella Dunja dalle grinfie di un meschino filisteo, tale Luzin, che vorrebbe approfittare delle modeste condizioni in cui madre e sorella del protagonista si trovano, costringendo quest'ultima a un matrimonio concepito coi caratteri di un supino asservimento della donna alla dittatura del maschio padrone. Raskolnikov dunque, nella seconda parte del romanzo, combatte su tre fronti: quello delle scaramucce con l'inquisitore, dalle cui reti tenta di difendersi, ma non troppo; la generosa protezione nei confronti della famiglia Marmeladov, che perde il capofamiglia schiacciato sulla pubblica via da una carrozza, con l'aggiunta di un soccorso morale dato a Sonja, a ricompensa del nobile slancio altruistico di chi vende il suo corpo per dare cibo ai fratellini; infine, l'intervento a favore della sua propria famiglia, sentendosi tenuto a sottrarre Dunja alle insidie del losco e ambiguo Luzin, per consegnarla a un bravo giovane, suo amico. Dopodiché, non gli resta che affrontare il processo, e il castigo inflitto dalla società, sotto forma di una condanna ai lavori forzati da scontarsi in Siberia, avendo al fianco Sonja. Quest'ultima è, come sappiamo, la soluzione cui si ispirerà anche il grande rivale di Dostoevskij presso l'opinione pubblica

del tempo, Tolstoj, fino a indurlo a stendere a posteriori quella impossibile *Resurrezione* di cui si è detto. A dire il vero, nello scontare il pur invocato castigo siberiano, per quello strano crimine compiuto non del tutto sotto gli impulsi dell'“avere”, ma per una seppur contorta e deviata manifestazione libertaria e di superiorità spirituale, il nostro eroe risente di una certa diffidenza dei compagni di pena. Ma per fortuna c'è la provvida e generosa Sonja ad assisterlo. In questo caso i due si riconoscono un uguale stato di vittime, entrambi reietti sociali, il che costituisce una buona premessa per una piena intesa reciproca, laddove il magnanimo gesto compiuto dal personaggio tolstoiano verso la prostituta incontrata troppo tardi appare come *octroyé*, piovuto dall'alto, non partecipato alla pari, e dunque inevitabilmente accolto dalla beneficiaria con un senso di cauta diffidenza.

Accanto alle figure dell'impiegatuccio e dello studente-intellettuale ai primi passi, la tipologia del nostro autore conosce quella del nobile di ricca famiglia, cresciuto negli agi che ne fomentano le bizzarrie, o in penurie a un tratto riscattate da qualche favolosa eredità. Se l'ultimo è il profilo rispondente all'*Idiota*, l'altro destino sarà proprio del protagonista dei *Demoni*. L'idiota in questione ci compare innanzi mentre, in un vagone ferroviario, viaggia alla volta di Pietroburgo, dopo lunghi anni passati in un ospedale svizzero, curato per turbe psichiche, che sapremo trattarsi di periodici violenti attacchi di epilessia. Costui è il principe Myškin, di alto casato, ma ora ridotto al lumicino, tanto è vero che il suo soggiorno in clinica ha potuto compiersi per la generosa assistenza del primario. Ora, restituito a un'esistenza che appare abbastanza normale, il nostro principe si riaffaccia alla vita sociale, sperando nella buona accoglienza che gli dovrebbe essere riservata da una lontana parente. Si intuisce subito che Myškin è uno dei più intensi campioni della categoria libertaria, oppositrice di tutti i canoni stabiliti. La lunga malattia, non ancora del tutto scongiurata, gli ha dato uno statuto di innocenza infantile prolungata. Egli infatti è come un *naïf* di ritorno, immerso in un candore spontaneo, incapace di tramare e concepire il male, disinteressato fino al midollo. Insomma, è uno schietto campione dell'“essere”, destinato a combattere in difesa degli autentici valori della vita e del

rispetto del prossimo, quasi per adempiere integralmente alla morale evangelica. Gli è di fronte, nel medesimo scompartimento, colui che invece agirà da strenuo campione della categoria opposta, quella dell'“avere”, non tanto sotto la specie balzacchiana di un avido attaccamento alla roba, al profitto economico, bensì sotto l'aspetto naturalistico di un forte abbandono ai sensi. Si tratta di Parfen Rogozin, che già nel fisico appare assai diverso dal fortuito compagno di viaggio: quello, figura allungata, emaciata, biondo nei capelli, a conferma di un'aura vaporosa e svagata che lo avvolge, mentre Rogozin, moro di capelli, è piccoletto, concentrato nella sua massa muscolare. Ma soprattutto, egli ci si mostra già in preda di un trasporto amoroso illimitato per la donna che entrerà a far parte, coi due già presentati, di un triangolo sventurato, avviato a un finale di sconvolgente tragedia. Si tratta di Nataša Filippovna Baraskova, il cui curriculum biografico ricalca tipologie che abbiamo già incontrato, ma con la solita esasperazione che Dostoevskij conferisce, nei romanzi principali, a parti e ruoli in precedenza più timidamente abbozzati. Da bambina essa è rimasta orfana, venendo allevata per senso umanitario dal solito agiato possidente terriero, Afanasij Ivanovič Totskij, che però, colpito dalla bellezza via via raggiunta dalla bambina crescendo ed entrando in una stupenda adolescenza, non ha esitato ad abusare di lei, cautamente, nell'agio concessogli dai periodici soggiorni in villa, in cui aveva relegato quella preda, quasi come si alleverebbe un animale da ingrassare per servirselo in tavola al momento giusto. Diciamo pure che un simile segmento di trama, per quei tempi, doveva apparire del tutto banale e scontato. Infatti, chissà quanti di questi drammi si consumavano in tutti i focolari domestici, in Russia e altrove, e del resto quante volte già vi aveva accennato la macchina narrativa del nostro autore. Ma Nataša è una sorella in spirito dei baldi cavalieri del partito del “no” che abbiamo già incontrato, e che anche qui trovano rappresentanza, pur in vesti timide, nella persona dell'idiota. Nell'universo tolstojano, ligio a una corretta verosimiglianza realistica, le povere fanciulle devono subire nel silenzio e nel dolore: il caso della Maslova insegna, e anche la Sonja della famiglia Rostov avrebbe potuto sottostare a un affronto del genere, se il cugino

Nikolaj avesse osato profanarla. Ma nell'universo dostoevskijano i malcapitati che violentano fanciulle con gli artigli, come Nataša, non sanno quali guai a ripetizione si procurano. La giovane, infatti, pervenuta alla maturità, si mette a urlare di protesta, assumendo un piglio vendicativo, di piena sfida. Il perbenismo della buona società ne ha fatto una donnaccia perduta? Ebbene, quello diverrà il suo ruolo, esibito sfacciatamente in pubblico, accompagnato da risate sardoniche di dileggio, e da condotte impetuose, selvagge, disinibite. Questo vulcano di passionalità scatenata si viene a interporre tra i due giovani che abbiamo già presentato, i quali nutriranno una fatale attrazione reciproca, e perfino uno spirito di fratellanza, proprio perché legati dal tramite pericoloso di quel fuoco passionale, verso cui, beninteso, giocano ruoli nettamente diversi. Rogozin, esponente dell'“avere”, fedele a questa sua parte, vuole impossessarsi di quel puledro indomito, nel senso pieno e carnale della parola, ma lei recalcitrerà, con scarti e rifiuti violenti. Myškin, che intende il potenziale generoso e nobile di quell'anima sconvolta, si sente portato a sentirla sorella in pena e dunque intende farsene carico, accettando passivamente le fasi in cui Nataša, nel suo pendolarismo affettivo, inclinerà dalla sua parte.

Continuando, infatti, a tessere il curriculum assegnato a Myškin dall'autore, bisogna dire che nel suo primo arrivo a Pietroburgo egli è il brutto anatroccolo, accolto con malcelata tolleranza e distanza da taluni lontani parenti, costituiti dalla famiglia dell'influente e posato generale Epancin, quest'ultimo neppure lui insensibile al fascino emanato da Nataša, con al fianco una moglie tollerante e prudente, con tre figlie, Aleksandra, Adelaida e Aglaja (probabilmente il nostro Svevo se n'è ricordato, nel tratteggiare il nido di casa Malfenti cui approda Zeno, incerto sulla scelta tra le tre sorelle il cui nome, guarda caso, inizia con la stessa vocale delle Epancin). Interviene a questo punto il solito marchinegno provvidenziale della vistosa eredità, per cui l'idiota diviene di colpo appetibile, in quanto il denaro che ora lo accompagna fa sopportare i suoi contegni insulsi e impacciati. L'albatro resta goffo nelle sue movenze, ma la buona società finge di non vedere, o di accogliere con bonomia quei tratti curiosi e bizzarri, derubricandoli dalla possibilità che siano i sintomi di

una malattia psichica perdurante. Già si è detto che questo improvviso beneficio della sorte accomuna il profilo di Myškin a quello del tolstojano Pierre, ma al solito si inseriscono differenze profonde e incolmabili. Pierre, infatti, nonostante i suoi tratti di originalità o, diciamolo pure, di idiozia apparente, resta dentro ai margini del vivere comune, e, anzi, col tempo ne diviene un cardine, con interventi che sanno porsi al momento giusto. Non per nulla se l'animata e contrastata vicenda globale di *Guerra e pace* conoscerà un finale positivo, lo si dovrà proprio al matrimonio conclusivo tra Pierre e la Nataša presente in quel romanzo. Al contrario, Myškin resta un personaggio di rottura a oltranza, e ancor più Nataša non si rassegna al suo ingrato destino di donna tradita e abusata. Se la Nataša tolstojana avesse ceduto alle profferte di Dolokhov fuggendo con lui, senza l'intervento salvifico di Pierre, assai probabilmente sarebbe rimasta accasciata sotto quel colpo, senza più rialzarsi, così come Anna Karenina non si è ripresa, dopo aver compiuto il suo gesto di rottura rispetto all'ordine convenzionale. La Nataša in azione nelle pagine de *L'idiota*, invece, urla, strepita, impone un suo straripante protagonismo, che implica fra l'altro un pendolarismo al limite della comicità tra tutti i possibili amanti. Per un verso, la donna fatale si sente tenuta a confermare la sua natura di donnaccia, di malafemmina, cui gli altri l'hanno condannata, quasi proclamando un pirandelliano "come tu mi vuoi". Ma per altro verso, per il fondo di generosità che la muove, essa intende preservare le sue vittime potenziali, come per esempio il principe Myškin, dal restare travolti dalla sua follia aggressiva. Ecco perché fugge da un amante all'altro, sempre imprevedibile. Aggiungiamo che il nostro autore, anche lui dedito al reato di bulimia, proprio come Tolstoj, naturalmente rivolta ai suoi intenti particolari, non si accontenta di inserire nella presente vicenda un unico spirito femminile oppositivo, ma vi aggiunge anche la terza e più giovane delle sorelle Epancin, Aglaja, in cui rivive l'umore estroso, capriccioso, incoerente della Polina che angustiava i sonni del giocatore. Allo stesso modo Aglaja viene a insidiare il difficoltoso equilibrio psichico di Myškin, sottoponendolo a una quantità enorme di attrazioni e ripulse, in una strategia di agopunture continue. Naturalmente, visto che per effetto della bulimia dostoevskijana di donne fatali in

ciascuno dei suoi romanzi maggiori ne deve entrare più di una, ne viene di conseguenza che queste esponenti della dominante categoria della protesta e della rivolta, condotta nel loro caso con le armi muliebri, si osservino tra di loro, combattano in rivalità e gelosia, pur sempre nel rispetto di un codice di generosità reciproca, come si conviene a eroine in armi, del tutto degne delle loro colleghe protagoniste nei poemi cavallereschi dell'Ariosto e del Tasso.

Ma lo scontro di base del romanzo è pur sempre quello che oppone i due personaggi presentatisi insieme fin dalle prime battute, cioè Rogozin, che vuole conquistare, per un pieno possesso corporale, carnale, fisico, la fuggitiva e provocante Nataša, e Myškin, alieno a ogni possesso, ma pronto a fare da sponda alle disperate invocazioni emesse da Nataša al fine di trovare un rifugio alle sue tempeste sentimentali. La gelosia consiste in un turbamento inflitto a un tranquillo esercizio del possesso affettivo, ed è proprio questo sentimento a offuscare i comportamenti di Rogozin, il quale giunge a inseguire con un coltello omicida quel pur fraterno compagno di viaggio. L'idiota però ha dalla sua parte una via di fuga, la malattia, l'epilessia, che risponde a quei momenti lucidi di parossismo, di acme sensoriale, che in altri casi può essere definito col termine di epifania. E così, intuendo vagamente di essere inseguito dall'amico, Myškin si fa venire un attacco di mal caduco, sprofondando in una incoscienza salvifica. Il che si ripete puntualmente in un'altra occasione di troppo impegno, cioè quando si profila la possibilità che la bizzarra e capricciosa Aglaja Epancin si prometta a Myškin, non più visto con diffidenza dai genitori di lei, rabboniti dalla lauta eredità piovutagli addosso. C'è infatti un sontuoso ricevimento, in casa Epancin, cui sono invitati vari esponenti di riguardo, nella buona società aristocratica. Come si comporterà in così eletta compagnia l'infantile, il barbaro, il candido Myškin, che, per accordo unanime, si è deciso di non bollare più con l'infamante epiteto di "idiota"? Myškin, comprendendo la parte difficile che dovrà recitare, conduce quasi una prova delle mosse da compiere, cercando di individuare i possibili inciampi a un corretto comportamento, e in nome di queste precauzioni adocchia con timore un pomposo e ingombrante vaso cinese che fa bella mostra di sé nel salotto buono. Gli riuscirà di

evitarlo, di non farlo cadere rovinosamente al suolo? Nel corso della riunione egli si infervora, sentendosi miracolosamente a suo agio, si tuffa in discorsi arditi, agita le braccia, e naturalmente urta il vaso, lo fa andare in mille cocci. Ma ciò sarebbe ancora una gaffe tollerabile, scusabile con mondana indulgenza. Allora, quasi per rendere irreversibile una professione di inguaribile alterità, l'inconscio, il sottosuolo premente sull'idiota gli fa giungere a tempo opportuno l'attacco epilettico che viene a corroborare la sua diversità, a renderla inconciliabile con l'ambito dei normali.

Eppure, miracolo dei soldi, anche da quella catastrofe Myškin non esce bandito per sempre, la società continua a scorgere in lui il buon partito, Nataša e Aglaja se lo disputano. La prima sembra vincere, trascinarlo quasi all'altare, ma poi, per quei suoi improvvisi pentimenti, dettati sia dall'intento di confermare il ruolo di malafemmina, sia dal timore di rovinare chi malgrado tutto ha verso di lei un sentimento di solidarietà umana, oscilla di colpo verso l'altro terminale, facendosi rapire dal solito fremente e impaziente Rogozin. Dove l'avrà trascinato il rapitore? Che cosa sarà avvenuto di lei? Il generoso Myškin, che l'ha perdonata di cuore, muove alla ricerca, ben intuendo che la donna si deve trovare in uno stato di assoluto sgomento e disorientamento. Inizia qui una sequenza superba, una delle più alte nella narrativa di tutti i tempi, al pari di quella che ha accompagnato Raskolnikov lungo le varie fasi del delitto. Rogozin, consapevole ormai di non poter giungere a disporre totalmente di Nataša, ha, infatti, deciso di immobilizzarla per sempre. L'unico rimedio è, dunque, quello di darle la morte, con decisione forse condivisa e accettata dalla stessa vittima, consapevole che solo quell'atto ultimo può spegnere in lei la forza sismica che la scuote senza tregua. Myškin viene ammesso al sacrario in cui giacciono le spoglie mortali della donna fatale, irrigidita in un ovvio biancore cadaverico, mentre si sente una mosca volare, per quell'acutizzarsi di ogni senso che spetta ai momenti epifanici. Un simile clima di attenzione parossistica ai minimi dettagli si prolunga nei tentativi messi in opera dall'omicida per ritardare l'emanazione dei miasmi del cadavere in decomposizione, ricorrendo a fiori e profumi. Eppure, malgrado tanto orrore, Rogozin resta all'interno dell'ordine dei normali, anche se,

come giusto, sarà chiamato a pagare con un inevitabile castigo. A Myškin invece spetta l'“altra” via d'uscita, la ricaduta nella malattia psichica che lo aliena per sempre dall'universo dei comuni mortali. Dovremo attendere il Pirandello dell'*Enrico IV*, o dell'operatore Serafino Gubbio, per vedere ricomparire in scena questi andirivieni, dentro e fuori dalla pazzia.

Il principe Myškin trova immediatamente un continuatore nella figura di Nikolaj Vsevolodovič Stavrogin, protagonista del successivo *I demoni*. Ma prima di occuparci di questo suo degno erede, dovremo dedicare un po' di spazio alla madre di lui, appartenente alla categoria di quelle persone sane di mente, forse troppo, che tengono i piedi nella realtà di tutti i giorni. Una figura, insomma, che continua il profilo già intravisto nella vegliarda da cui era animato *Il giocatore*, un'oculata amministratrice delle proprie fortune prima di essere travolta da una passione improvvisa per la roulette. Naturalmente, anche in questo caso c'è il ritmo di crescita incessante che il nostro autore assegna a ogni suo motivo anteriore, quando lo riprende in maggiori formati. Varvara Petrovna Stavrogin è una dama fiera di sé, dal comportamento maestoso, memore in ogni occasione della sua dignità di massima possidente terriera in quell'angolo sperduto dell'immensa Russia, simile a tanti altri, in cui il romanzo è ambientato; essa porta con superba e immacolata dignità il suo stato di vedova attempata, il che la pone al riparo da ogni tentazione di nuovi affetti. A farle riscontro esiste una ugualmente ferma e avvincente figura, quella di un trepido pretendente, del tutto degno di lei, in quanto pure lui in là con gli anni, anche se di condizione sociale decisamente inferiore: Stepan Trofimovič Verchovenskiĭ. Anche lui esce da quell'illimitata condizione aristocratica che incontriamo a ogni passo, invalicabile, come si ricorderà, per Tolstoj, ma che Dostoevskij non si fa certo scrupolo di alternare con figure di semplici borghesi. In fondo, questo solenne personaggio è un piccolo nobile al limite con la regressione nell'inferiore e paventata classe borghese, tanto che per arrotondare le magre entrate fornitegli da un podere di poche anime si vede costretto nei panni di precettore per il figlio di Varvara Petrovna. C'è dunque un rapporto di subordinazione alla gran dama, il che costituisce un ulteriore inciampo alla possibilità di giungere a un rapporto

matrimoniale tra i due, nonostante il profondo legame, quasi simbiotico, che li unisce. Tale legame si dà però sempre nel nome di un delizioso braccio di ferro, per cui nella realtà è l'altera nobildonna a comandare sul solitario intellettuale, fiero delle sue arguzie e dell'uso di un impeccabile francese, ma tanto incerto nella vita pratica, pronto a smarrirsi in un bicchier d'acqua, se non avesse alle sue spalle quella fida protettrice a sostenerlo. I due, insomma, si completano a vicenda, costituiscono una deliziosa coppia sempre pronta a palleggiarsi piccole o grandi colpe, difetti nel contegno, nel *bon ton*, ma con pronti recuperi dell'antica e intramontabile amicizia. Diciamo subito, però, che questo incerto equilibrio si romperà verso la fine della vicenda, anche per l'accumularsi degli orrori che andremo a dire, e il povero, maldestro precettore si sentirà spinto a fuggire dal nido protettivo, a mettersi sulla strada in un disastroso viaggio al termine della notte, concepito proprio nell'intento sadomasochista di infliggere un dolore alla crudele padrona della sua sorte. Tutto ciò però spinge anche lei a gettare la maschera del riserbo, e a precipitarsi sulle tracce del fuggitivo, raggiungendolo solo quando lui, stremato da quella sua folle peripezia, si trova ormai sull'orlo della morte. I due, quindi, concludono il loro impossibile legame solo *in extremis*, in un ultimo disperato incontro.

Ma Varvara Petrovna domina la scena in quanto madre di un rampollo in cui ha riposto ogni sua speranza, di vedova appartata dal flusso delle passioni. Purtroppo per lei, però, a differenza che per noi lettori, Stepan Stavrogin è un perfetto concentrato di tutte le vie che si aprono alla funzione centrale dostoevskijana, di chi è chiamato a opporsi al sistema in tutte le possibili maniere, fino ad assumere su di sé una rosa di comportamenti assai più larga di quanto non fosse possibile al predecessore Myškin, costretto in definitiva unicamente al ruolo del malato, che si rifugia nella pseudoidiozia, nella regressione a una ritrovata innocenza infantile per condurre in porto, quasi preterintenzionalmente, il grande compito assegnatogli. Stavrogin sdegna questa soluzione minore, mentre pratica largamente l'ambiguità tra il *sublime d'en haut* e *d'en bas* già incontrata in altre occasioni. Egli cioè affonda con infinita compiacenza nel sottosuolo dove covano le nostre pulsioni più

inconfessabili e aggressive, dove ci sentiamo spinti a portare morte e distruzione a noi stessi e agli altri. All'altro estremo però non gli sono neppure preclusi i voli d'angelo, gli atti di un buonismo e di un disinteresse a prova di bomba. Quel giovane prediletto sfugge presto al controllo della madre, e del precettore Stepan Tofimovič, per darsi alle vacanze esotiche, consumate in prestigiose località dell'occidente, le quali fungono da retrovia, da spazi fuori campo per concedere ai protagonisti di compiere strani misfatti, le cui responsabilità rimbalzano sulla scena in atto colorandola di luci sinistre. Ci giunge così notizia che il giovane Nikolaj, da par suo, ha sostenuto duelli, forse ha mietuto vittime, e lo attendiamo con incerta sospensione per constatare *de visu* come si comporterà nei non frequenti ritorni in patria. In una di queste rare occasioni, Nikolaj infila l'una dopo l'altra una bellissima serie di quei gesti inconsulti, assurdi, fuori di ogni logica, che sono tra i tratti distintivi della funzione portata dai tipici rappresentanti dell'universo dostoevskijano. Ad esempio, in uno degli incontri che riuniscono i signori di quel microcosmo dominato dalla madre, egli prende letteralmente per il naso un dignitoso esponente; a un altro personaggio pieno di boria prende a morsi l'orecchio, infine si precipita a baciare sulla bocca, con voluta ostentazione mirante allo scandalo, la mogliettina di un altro di quei notabili, seppure di minor conto. Ma questo è niente, il nostro narratore prepara con perfetta regia una scena gremita che coinvolge in contemporanea quasi tutti i membri di questa sua commedia particolarmente ricca di personaggi. Un giorno l'austera matrona esce, soddisfatta di sé e della sua *grandeur*, dalla chiesa, dopo il rito festivo, fiera anche del fatto che le sia permesso di immergere le dita nell'acquasantiera un momento prima della sua rivale, la moglie del governatore, a conferma di una supremazia riconosciuta da tutti. Ma fuori dalla chiesa, ecco un primo inciampo, le si getta ai piedi una donna screditata, tale Maria Timofejevna, sorella di un personaggio squallido, il capitano in ritiro Lebjadkin, radiato dai ruoli, che ora vive di miseri ripieghi. Lei stessa è considerata una povera demente. La gran dama si trova così a compiere uno di quegli atti di degnazione e di compassione per cui va famosa: basterà che gratifichi la meschina di un po' di carità. Ma quella insiste, fa capire che c'è

un legame ben più intenso della semplice umana carità a stringerla, pur nel suo stato di abiezione, a quel campione di virtù e di eccellenza sociale che è Varvara Petrovna. La quale, pur titubante, accetta di farla salire sulla propria carrozza e di portarsela a casa. Su quel carro delle sorprese vuole inoltre montare una ben diversamente onorata fanciulla, Elizaveta Nikolajevna, che ha tutte le carte in regola per aspirare alla mano di Nikolaj. Si aggiunga che accanto alla gran donna, che comunque funge da polo d'attrazione, risulta presente una fanciulla di modeste origini, da lei quasi adottata, Daria Pavlovna, Daša per gli intimi, sorella di un personaggio chiamato anche lui, come vedremo, a recitare un ruolo di notevole importanza, Šatov. Quale dunque l'oscuro legame tra la poveretta, l'essere infelice che striscia nel fango, Maria Lebjadkin, e l'aristocratica dominatrice di quel piccolo mondo? Lo chiarirà il figlio, che sopraggiunge in una di quelle sue rapide e imprevedibili incursioni, capaci però ogni volta di lasciare il segno. In quel lontano fuori scena svoltosi all'estero, il rampollo di grandi natali e di grandi speranze ha sposato la demente, l'infelice. È qui che noi lettori italiani scorgiamo ancora una volta un anticipo su una delle soluzioni apparentemente più arrischiate e paradossali di Pirandello, quella del *tombeur de femmes* che si sposa con l'ultima del villaggio proprio per non essere costretto a sposarsi contro sua volontà con migliori partiti capaci di irretirlo. *Ma non è una cosa seria*, sarà il titolo del il dramma che il nostro autore di Agrigento ricaverà da un primo spunto novellistico, e di quella medesima frase si potrebbe servire Nikolaj nel tentativo di giustificare la sua incredibile impresa. Alla quale però, va detto, è stato pure istigato dal versante più nobile della funzione dostoevskijana, cioè dall'intento evangelico di rialzare da terra gli umili, di proclamare la beatitudine per cui costoro saranno chiamati alla destra di Dio. Di fronte a una simile folgorante rivelazione, sempre nel clima di straordinaria tensione conferito dall'autore a quella sua scena madre, seguono le reazioni più varie dei numerosi presenti, molti dei quali strettamente associati al compiersi degli eventi. Interviene, timoroso, il fratello della sposa inopinata, Lebjadkin, persona ambigua, vile, untuosa, nel tentativo di lucrare qualche vantaggio dall'unione pur sempre legittima tra

il gran signore e la sorella disgraziata. Ma il già nominato Šatov, al rivelarsi di quell'unione, schiaffeggia Nikolaj, perché quel don Giovanni, mosso da ambigui fini morali, ha tramato anche nei confronti di Daša, quasi nel modo in cui il Nechljudov tolstojano aveva corrotto l'ancella delle zie. E anche l'esuberante Elizaveta freme, accesa d'ira, e nello stesso tempo affascinata da quella curiosa concorrente scoperta all'improvviso in una figura che sembrava essere proprio fuori di ogni possibilità.

Insomma, e per riprendere il titolo di questo romanzo, Nikolaj è in preda allo spirare di demoni, che sono, di volta in volta, o eudemoni, che lo sollevano in alto a compiere gesti di inaudita carità verso il prossimo, come è stato quello di impalmare una creatura infima nella scala sociale, o cacodemoni, spiriti maligni, forse in lui più frequenti. Le bravate di prendere per il naso o di mordere le orecchie dei bravi notabili del natio borgo selvaggio, sono ben poca cosa, rispetto a certe nefandezze che il nostro Nikolaj ha compiuto, in quell'annebbiata lontananza di paesi dell'occidente, e da lui evocate in termini di cruda quanto indubitabile evidenza. In quei luoghi remoti egli è giunto a turbare l'innocenza di una bambina, portandola a impiccarsi per orrore di un approccio violento e prematuro a esperienze sessuali cui il perverso cavaliere del male l'ha indotta, arrivando perfino a rubare. Egli ha quindi ricalcato il percorso di Raskolnikov, ha voluto provare il brivido del crimine, anche in questo caso sospeso tra l'atto gratuito e la necessità di ovviare a uno stringente bisogno del momento. Ma non basta, i demoni evocati in questo romanzo sono anche di natura socio-politica. Ciò costituisce una novità, e forse perfino un passo falso, da parte del nostro autore, il quale invece è sicuro di sé, affascinante, irresistibile quando percorre i vari stadi della protesta nutrita a livello di psicologia individuale, col ricorso ai diversi strumenti della malattia mentale, dell'epilessia, dell'innocenza ritrovata, o viceversa del via libera concesso alle turpitudini più immonde che albergano in ciascuno di noi. Ma c'è il versante della violenza di ordine politico da portare contro l'ordine sociale, ovvero la causa del nichilismo, a cui lo scrittore ha aderito in gioventù. Adesione ora declinante, sentendosi indotto a ritenere che il liberalismo e la democrazia, il socialismo e

l'utopia di redenzione delle masse, siano miti occidentali, inficiati di quel razionalismo, o spirito "tedesco" che egli detesta, in nome di un attaccamento viscerale ai valori della vita, di cui forse a suo avviso la chiesa ortodossa può considerarsi buona e valida sostenitrice, assai più di quanto non sia una lontana e deviante chiesa di Roma. E dunque le trame oscure che si intrecciano soprattutto nella seconda parte di questo romanzo, non ricevono un'adesione piena da parte dell'autore, il quale però risente senza dubbio del fascino sollevato in lui dal soffiare delle pulsioni distruttive che inducono alla rivolta, all'uccisione dei compagni ritenuti traditori della causa. In proposito urge recare nuove informazioni circa il ricco repertorio delle *dramatis personae* che affollano il palcoscenico del romanzo. Anche il bravo, onesto, arguto, e deliziosamente impacciato Stepan Trofimovič, infatti, risulta penalizzato nella persona di un figliolo da lui avuto quasi per caso, e senza curarsene troppo. Di conseguenza questo Pëtr Stepanovič, Petruška per gli amici, si sente un *deraciné*, risponde a una categoria diametralmente opposta alla grande funzione dostoevskijana rivolta ad allargare, a liberare il comportamento umano. Egli è un calcolatore, un tramatore per eccellenza, forse ritorna nel natio borgo selvaggio per tesservi le fila della congiura nichilista, affidata a gruppuscoli di cospiratori fatti in ciascun caso di non più di cinque unità. Ancora una volta siamo qui in presenza di un Dostoevskij straordinario anticipatore di sequenze e meccanismi cui saremo chiamati a familiarizzarci, nei nostri giorni. Già si è detto che la allucinata cristallizzazione con cui Raskolnikov compie il suo doppio omicidio brucia avanti lettera gli esiti dei migliori giallisti dei nostri tempi. La notte di tragedia in cui, in questo romanzo, si scatenano i demoni della *hybris* di specie politica anticipa a sua volta i vari episodi di brigatismo, di efferati eccidi compiuti nel nome di una causa ideologica. Il già ricordato Šatov, fratello della giovane Daša, dama di compagnia della matronale Varvara Petrovna, e fidanzata segreta di Nikolaj, anzi, sua *ultima spes*, viene considerato un traditore della causa, forse pronto alla delazione. I cospiratori stabiliscono così che bisogna sopprimerlo, fidandosi inizialmente di una triste figura di dimissionario dalla vita, tale Kirillov, pubblico enunciato della decisione di suicidarsi in

breve volgere di tempo. Ma allora, ragionano gli amici, perché egli non mette al servizio della congiura quella sua propensione mortuaria, perché non si offre per far fuori lui stesso il nemico comune? Tanto, la morte che sta per darsi lo porrà al riparo della vendetta della legge. Al solito, Pirandello trarrà spunto da una simile idea per uno dei suoi racconti. Ma alla fine Kirillov viene meno all'impegno che sembrava aver assunto, commettendo il programmato suicidio in condizioni di massima solitudine, nelle tenebre della sua stanza, e capace solo di un ultimo disperato atto di vita, che consiste nel mozzare il dito a Petruška, il *génie du mal* accorso per verificare la disponibilità dell'aspirante suicida ad agire nell'interesse collettivo. Visto che questi è venuto meno al compito spontaneamente assunto, toccherà ad altri congiurati attirare lo sventurato in una trappola e ucciderlo barbaramente. L'utilizzo, dostoevskijano, di storie collegate a cannocchiale fa sì che la morte di Šatov venga complicata dal fatto che, poco prima di andare incontro alla sua spietata esecuzione, si vede ritornare tra le braccia una moglie fedifraga, incinta, e anzi partorienti in quelle ore estreme, votata anch'essa alla morte, assieme al suo piccolo, in quanto privata all'improvviso dell'unico sostegno rimastole. Quanto al protagonista, al principe Stavrogin, incerto, e comunque tiepido, risulta il suo coinvolgimento nello spirare dei cacodemoni a livello social-politico. Evidentemente, infatti, gli bastano le pulsioni negative che lo travolgono abbondantemente nel suo privato, e che lo inducono alla peggiore nefandezza, cioè quella di pagare un sicario per sopprimere Maria. Quest'ultima, da pegno di un suo antico gesto di grande umanità, si è ora trasformata in un ostacolo, giacché l'estroso e ondivago Nikolaj si sente incline, da ultimo, a seguire il corso normale delle cose sposando Elizaveta, del resto rimasta sempre in trepida attesa di un simile suo gesto di prelazione, su un amante mediocre che si era presa come rimedio. Ma poi, in conformità al profilo spettante alla funzione Dostoevskij, Nikolaj si fa beffe anche di quel nuovo amore che gli si prospetta, fugge via, e la sfortunata Elizaveta, accorsa alla ricerca del fuggitivo, trovandosi alle prese con una rivolta di contadini e operai, rimane uccisa. I demoni soffiano a tutto campo, spingono il quarto stato fuori dai limiti dell'infinita sopportazione e tolleranza fin lì dimostrate, lo

inducono ad atti delittuosi, al pari di quanto sta compiendo l'élite degli aristocratici dediti al nichilismo, una categoria di rivoltosi che però non riescono a stabilire alcun contatto con la classe oppressa. Ciò porta i demoni incitanti alla protesta social-politica a cadere nel vuoto: la polizia non fatterà a soffocare quei vari nuclei di rivolta e a punire i facinorosi. L'eroe della vicenda giudica di avere ormai esaurito tutte le sue cartucce, di aver saggiato ogni possibile infrazione, rivolta verso l'alto o verso il basso. Non gli resta, così, che dirigere su se stesso la *hybris* già scagliata su ogni altro possibile obiettivo. In un atto finale egli simula una partenza per l'estero, chiedendo assistenza, aiuto e sostegno all'unica donna rimasta in campo, Daša, ma in realtà si chiude nella soffitta della residenza di campagna appartenente al suo nobile casato, e qui si impicca, come, con infinito raccapriccio e crollo di ogni speranza, scopriranno la madre e Daša, accorse sulle tracce dello scomparso.

Viene infine l'ultima fatica del nostro autore, *I fratelli Karamazov*, forse la più maestosa, la più cara all'attenzione di tante generazioni di lettori, ma non del tutto in linea rispetto alla navigazione fin lì tenuta da Dostoevskij, così bene espressa nei tre grandi romanzi precedenti. Questi, a ben vedere, meritavano un'intitolazione a favore di un rispettivo personaggio eponimo. *Delitto e castigo* riguarda soprattutto Raskolnikov, con un deuteragonismo assegnato alla prostituta Sonja, peraltro figura a lui consustanziale. L'idiota si identifica col principe Myškin, mentre i demoni del romanzo omonimo investono soprattutto il personaggio di Stavrogin. Quest'ultimo romanzo, invece, non per nulla ci si presenta con un'intitolazione plurale: sappiamo bene infatti che i fratelli in questione sono ben tre, anzi, quattro. Ciò sembrerebbe dare ragione a Bachtin, quando crede di individuare il nucleo portante del grande narratore nella capacità di variare senza fine i soggetti dialoganti. Abbiamo già detto però che le varie voci in campo, in genere, si possono riportare a una funzione accentratrice, ed è proprio una simile presenza capace di farsi carico di tutte le possibili manifestazioni "contro" il senso comune, che qui risulta alquanto imbrogliata, o per lo meno non altrettanto perspicua come nelle opere precedenti. Forse proprio una caratteristica del genere ci invita a partire dal capo

opposto, a prendere cioè le mosse da una figura felicemente icastica, massiccia, ingombrante, che sembra davvero saltar fuori dal mondo del realismo moderno, trattandosi di una di quelle presenze pienamente balzacchiane di cui la macchina narrativa dello scrittore russo ha pur sempre bisogno, al fine di poter scagliare contro di loro i fasci di luce o gli acidi corrosivi dei suoi vari eroi in rivolta. In questo caso la figura dominante, con una forte accezione realistica, è proprio quella di Karamazov padre, di Fëdor Pavlovič, assai simile a un balzacchiano Grandet, ma potenziato, dilatato a dismisura. In Karamazov senior, tutti i vizi, le avidità e le istintualità animalesche sono presenti. Da grande amatore, egli infatti si impadronisce delle sue due mogli trascinandole in false fughe d'amore, per poi sfruttarle ignominiosamente facendole sparire dal suo orizzonte, non senza avergli lasciato i frutti di quei matrimoni frettolosi e poco partecipati: dalla prima, il figlio Dmitrij, Mitja, e dalla seconda, i due successivi, nell'ordine Ivan e Aleksej, Alëša. Ovviamente di questi figli il bestiale genitore non si prende minimamente cura, lasciandoli al buon cuore del servo fidatissimo Gregorij, assistito in tale ruolo caritatevole dalla moglie Marfa, che per parte sua non gli ha dato prole, e quindi lo mette in grado di esercitare verso i figli del padrone quello spirito paterno che in lui è rimasto irrealizzato. Ogni nequizia è attribuibile al tremendo padre padrone, che ha costretto le mogli a vivere in mezzo a concubine occasionali, spogliando i figli delle eredità lasciate loro dalle povere madri, o dai parenti materni, creando così uno stato di continuo conflitto col primogenito Mitja. Quando il romanzo si apre, il nostro infaticabile *viveur* è sotto l'influenza di una candidata al ruolo di donnaccia, Agraфena Grušenka, buona continuatrice della Nataša che abbiamo visto dominare il triangolo da cui è caratterizzato *L'idiota*. Malgrado tutto ciò, ammettiamolo pure, Karamazov padre è figura sanguigna, perfino simpatica, per i suoi stravizi, per la spontaneità con cui si arrotola nel fango. In fondo, infatti, è pur sempre accattivante l'abbandonarsi alla china spontanea degli istinti, invece che trattenerli, contrastarli, come d'altra parte è compito imprescindibile dei cavalieri dell'ideale, i quali sono chiamati a partire con la lancia in resta contro l'universo balzacchiano della lotta per il successo economico, ivi

compreso il possibile risvolto libidico, consistente nel conquistare le femmine come fossero beni di consumo. Nell'ultimo romanzo di Dostoevskij però, e qui sta il punto, un simile ruolo nobile, di campione dell'ideale, non viene assunto da nessuno dei figli, mancandolo ciascuno di loro, o per eccesso, o per difetto. Il primogenito Mitja, in definitiva, è molto simile al padre, restando lui stesso vittima di impulsi sanguigni, che lo portano per esempio ad azzuffarsi col genitore per il possesso carnale di Grušenka. È pur vero, tuttavia, che egli risulta capace di slanci disinteressati, di grande nobiltà di cuore, che peraltro sono l'inevitabile contrasto delle pulsioni di segno contrario verso un avido possesso dei beni materiali. In nessun modo, cioè, Mitja può risultare come un intemerato sostenitore della causa dell'“essere” rispetto alla prigionia nelle morse dell'“avere”. Forse, questo candore e nobiltà d'animo spettano al terzogenito, Alëša, che però vi si inoltra un po' troppo, affidandosi in eccesso a una santità di vita, con la rinuncia quasi completa a darsi a qualche grado di libidine, o ad avidi spiriti di possesso. Egli, per di più, ha pure il torto di affidarsi troppo, nel percorrere questa strada verso la santità, alla chiesa ufficiale, non per nulla detta ortodossa, anche se a dire il vero preferisce avvicinarla in taluni suoi profeti e santoni un po' chiacchierati e visti con sospetto, come è il suo protettore e padrino Zosima. In mezzo, sta il secondogenito Ivan, il personaggio su cui l'autore fa cadere una implacabile riprovazione, in quanto in lui le doti intellettuali soffocano ogni impulso vitalistico. Ivan appartiene alla razza “tedesca” di coloro ai cui occhi due più due deve fare quattro, immancabilmente, senza possibilità di errore. C'è pure un quarto figlio, Smerdjakov, schiacciato da una tremenda biografia, essendo il figlio di una povera scema di cui tutti approfittavano mettendola regolarmente incinta. Di sicuro ne ha approfittato anche il libidinoso padre padrone, tanto che la misera madre è andata a partorire, come una cagna, nei pressi della dimora patrizia, quasi per implicita accusa e sommessa richiesta di protezione, invocando che si consentisse la sopravvivenza all'ennesimo esponente della sua cucciolata. Stranamente, Dostoevskij, pur solito a indurre i suoi portavoce a gesti di umana solidarietà verso i derelitti, è spietato e

crudele, nel delineare questa figura di emarginato, il quale non si vede minimamente riconoscere alcun diritto di figlio da parte del padre padrone. Egli infatti è costretto a crescere negli stenti, da piccolo servitore disprezzato, anche se qualche tratto di una discendenza non del tutto ignobile traluce in lui per vie traverse, per esempio per il fatto di manifestare una incredibile schifiltosità quando si trova a tavola, tanto che osserva a lungo le posate prima di recarsele alla bocca, per paura che rechino qualche segno di sporcizia; e c'è in lui perfino qualche conato di elevazione sociale che lo spinge ad apprendere il francese. Smerdjakov è, insomma, un misto di opacità e di curiose e temporanee lucidità mentali, investito inoltre dalla solita malattia psichica così frequente a quei tempi, e così agevolmente manovrabile, l'epilessia. Tutto quel natio borgo selvaggio o piccolo mondo antico ruota attorno all'avidità del *pater familias*, invidiato dai figli, con la sola eccezione di Alëša, che ne concupiscono l'eredità, con l'aggravante, nel caso del primogenito Mitja, che questi gli contende pure la donna fatale, Grušenka, mentre disprezza un'altra figura di donna eletta nei costumi, Katerina Ivanovna. Anche in questo caso esiste un fuori campo consumatosi altrove, anche se non nelle vaghe e sfumate province dell'occidente, bensì nella mondana ribalta pietroburchese. La fiera e orgogliosa Katerina Ivanovna, trovatasi nei panni di figlia di un ufficiale andato in rovina per aver mal usato i fondi del reggimento, si umilia offrendo la propria persona al libidinoso Mitja, che sa in possesso di una somma tale da poter rimediare al disavanzo paterno. Ma Mitja, pur sottoposto a tutti gli impulsi della carne, come il padre, è anche capace di gesti disinteressati: non approfitta di quella giovane che viene a offrirsi come agnello sacrificale, lasciandola, anzi, andar via libera e vergine così com'era venuta al suo cospetto, e per di più concedendole con gesto magnanimo, senza nulla chiedere in cambio, il denaro a lei necessario. Ma questo atto nobile si tramuta in un'offesa insopportabile, agli occhi di Katerina. Esso sarà l'aprirsi di una partita contorta e antinomica: per un verso quel gesto sublime lega i due, li costringe a giungere a un fidanzamento ufficiale, ma per un altro si alza una barriera di incomprensione e di freddezza reciproca. Del resto, Mitja, per quel suo gesto privo di calcoli, si prenderà occultamente un risarcimento,

sequestrando una somma che la giovane, ormai divenuta ufficialmente sua fidanzata, gli consegna, affinché la spedisca a lontani parenti. Sembra quasi che Mitja a sua volta abbia dovuto punirsi, per il gesto nobile compiuto, contrapponendogli un comportamento di estrema bassezza, peraltro ispirato a un puro spirito oppositivo, senza trarne alcun profitto. Il giovane, infatti, tiene la somma maledetta stretta al suo petto, come garanzia che gli sarà sempre possibile restituirla e ritrovare la condizione di superiorità verso quella donna, peraltro giudicata frigida, per cui, da autentico Karamazov, i suoi gusti si rivolgono alla sensuale Grušenka.

La situazione è tesa, elettrica come in prossimità di un temporale, si avverte che il grasso e compiaciuto e sanguigno Karamazov padre è il capro sacrificale, la vittima designata in una notte dei lunghi coltelli. Tre su quattro dei fratelli sono potenzialmente capaci di realizzare il crimine, se si esclude il troppo innocente e candido Alëša. Ovviamente Mitja è il più indiziato, sia perché il più colpito negli interessi pecuniari, essendo stato spogliato dal genitore dell'eredità materna, sia perché trova in lui un pericoloso avversario sulla via di giungere a possedere Grisenka. Si vocifera di un tesoretto che il vecchio immondo tiene pronto per acquistare la compiacenza di colei che viene pubblicamente considerata una malafemmina o donnaccia, e sappiamo che l'incriminata, mossa da uno spirito masochistico di autoflagellazione, non fa proprio nulla per correggere quest'immagine distorta ritagliata sul suo conto. Come è abbastanza noto, non sarà Mitja a compiere il crimine esecrando. In fondo però siamo come in presenza di un atto mancato, per cui è giusto che egli porti colpa e sia alla fine condannato. In lui c'è la stoffa di Raskolnikov, e quindi davvero, in una notte fatale, avrebbe potuto penetrare nella stanza del padre e averne fracassato il cranio valendosi di un pesante fermacarte, al fine di strappargli il tesoretto predisposto per meritarsi i favori di Grušenka, così sottraendogliela per sempre. Non è vero forse che, quando l'intera famiglia Karamazov si era recata al convento di padre Zosima, per chiederne l'illuminato parere sui loro casi, questi si era inchinato al cospetto di Mitja, vedendo in lui un soggetto potenzialmente predisposto al crimine nefando del parricidio? Sembra quasi che, in questa fase di elaborazione del romanzo,

il narratore abbia in mente di far compiere davvero al primogenito l'atto cruento, e solo in seguito rinunci a un tale esito, non del tutto confacente al profilo psicologico di Mitja, in quanto pronto a ritirarsi all'ultimo momento di fronte ad atti criminosi, in nome di una sua generosità di fondo. Anche Ivan però poteva volere la morte del genitore, come gli rinfaccerà l'ultimo dei fratelli, Smerdjakov, ma nella sua natura frigida e devitalizzata di stentato intellettuale non avrebbe mai osato compiere l'atto nudo e crudo, sollecitando quindi inconsapevolmente l'intervento di una sorta di braccio esecutivo, ritrovato proprio nell'inerte e passivo fratellastro relegato nel basso ruolo di servo. Insomma, i fratelli Karamazov, tranne Alëša, hanno voluto, desiderato, ipotizzato l'uccisione del padre padrone, anche se Dostoevskij assegna al più degradato tra loro il compito materiale dell'esecuzione. Proprio qui si può scorgere, e quasi deplorare, un nuovo aspetto dell'accanimento insolito con cui l'autore persegue questo suo personaggio, senza accordargli alcuna possibilità di riscatto, dopo avergli assegnato una parte così miserabile nella scala sociale.

Naturalmente ancora una volta occorre esaltare con piena ammirazione la lucidità, la tensione epifanica, la martellante incisività con cui il narratore ci accompagna nella sequenza che conduce all'assassinio. Di sequenze, anzi, ce n'è più di una, in quanto attorno al crimine si intrecciano vari percorsi e versioni, a seconda dei testimoni cui si dà credito. C'è la versione esposta da Mitja, che non verrà creduta, c'è quella del custode Grigorij, cui Mitja, nel suo spiare ansiosamente la finestra del padre, per il timore di vedervi comparire l'amata Grušenka, va a infliggere un colpo ritenuto mortale. Così non è, però: il servo fedele, riprendendosi da quel trauma, diventa uno spietato accusatore di colui che è stato per lui quasi un figlio adottivo. Ovviamente, il prospettarsi dell'azione in tutto il suo effettivo svolgimento lo avremo solo attraverso il resoconto che infine Smerdjakov concederà a Ivan, in quanto ritenuto suo complice potenziale, come si recherebbe testimonianza di una missione progettata insieme ed eseguita alla perfezione. A conferma della veridicità della sua ricostruzione, Smerdjakov fornisce la prova regina, traendo da una calza che indossa il bottino, il gruzzolo di rubli che costituivano l'esca apprestata da

Karamazov senior per catturare Grušenka. Ma quella prova regina non serve per nulla a prosciogliere Mitja dall'accusa, dato che il corpo di reato resta confinato al rapporto a due tra Ivan e Smerdjakov. Ivan, forse proprio per non recare giovamento al non amato fratello, piuttosto che precipitarsi a scagionarlo, preferisce affondare nella nevrosi, sotto forma di un esaurimento cerebrale, evocando anche, come in un incubo, in una dimensione onirica, la presenza di un essere diabolico, di un Mefistofele che viene quasi a impadronirsi di lui. Forse in questa fase estrema Dostoevskij riedita l'esperienza di cui si era servito nel *Sosia*, mettendo cioè in campo una controfigura, un invitato di pietra, un interlocutore che non viene a recare alcun sollievo a chi lo invoca, ma anzi vale a stringerlo ancor più in una chiusura irrimediabile, affondandolo in un buco nero da cui non esce più alcuna comunicazione. Quanto a Smerdjakov, si impicca, con una di quelle impiccagioni che rientrano quasi nel paniere delle soluzioni rapide, tuttofare, cui il nostro autore ricorre qua e là, con un uso perfino smodato, come si era potuto notare nel corso dei *Demoni*. È giusto infatti che Smerdjakov esca di scena, ora che ha condotto a termine il compito per cui è nato, quello cioè di diventare lo strumento materiale di una vendetta concepita dai fratelli verso un padre così inverecondo e deplorable. Da notare che, esattamente come nel caso di Raskolnikov, il crimine commesso da Smerdjakov assume, subito dopo essere stato eseguito, l'aria dell'atto gratuito, da cui non si vuole trarre alcun vantaggio concreto. I soldi sottratti alla vittima, infatti, sono ancora tutti là, raccolti in un sudicio e sgualcito pacchetto che Ivan si fa consegnare, ma che poi scompaiono nel nulla. Siamo dunque costretti ad ammettere che non sono stati affatto il fine del crimine, ma che hanno funzionato piuttosto come catalizzatori nell'intricata vicenda, cioè come una di quelle sostanze che rendono possibili le reazioni chimiche, pur non entrando a farne parte. Pesa sulla bilancia del dramma anche un altro pacchetto di rubli, quelli che Mitja ha sottratto a Katerina e ha tenuto stretti contro la sua pelle, di cui ora non riesce a dare una spiegazione sicura circa la loro esistenza. Essi dunque inducono tutti a pensare che siano il frutto del furto ai danni del genitore, conclusosi con la sua uccisione. Katerina nell'occasione si vendica una volta di più dell'onta subita, nel

vedersi fatta oggetto del gesto troppo nobile e disinteressato concepito allora da Mitja, quando l'ha lasciata andar via libera. Infatti è proprio lei a tramutarsi nel peggiore testimone a carico, sostenendo con pervicacia e alterigia che il giovane, refrattario alle sue attenzioni, era privo di denaro, in prossimità del crimine, e dunque i soldi trovati in suo possesso non potevano che provenire dal crimine consumato ai danni del genitore. Ma così comportandosi, Katerina esce dalla schiera delle creature elette, nell'universo dostoevskijano, mentre vi entra a pieno diritto Grušenka, rivelandosi appunto figura nobilissima, all'altezza di Sonja e di Nataša, pronta cioè a seguire Mitja sulla via della Siberia, dopo l'inevitabile condanna con cui si conclude un processo, narrato nelle pagine del romanzo con la solita minuzia esasperata e attenzione ai minimi dettagli, in un'atmosfera di continua suspense, che ne fanno uno dei grandi processi della storia della narrativa moderna, sul tipo di quello che era stato istruito contro Julien Sorel a Rennes, e contro Jean Valjean a Dôle. Ma il fatto che, ancora una volta, il destino di Mitja ricalchi quello di Raskolnikov, che anche su di lui si abbatta la condanna ai lavori forzati, e che gli si affianchi nel sostenere il grave fardello l'anima generosa della pretesa "donnaccia", potrebbe venire a confermare una identità di ruoli. Mitja in realtà avrebbe dovuto uccidere il padre, con la stessa lucida violenza con cui lo studente squattrinato ha infranto a colpi di piccozza i crani delle due misere donne. In quest'occasione qualcosa ha trattenuto la mano di Mitja, e di Dostoevskij con lui, affidando il colpo mortale alle mani cieche di una sorta di proiezione ottenebrata e degradata del giovane. Questa specie di dirottamento, di deviazione di responsabilità, vale ad assegnare a questo grande romanzo una particolare larghezza di mosse. La colpa risulta spartita, sono in molti a portare la croce, ma succede anche quanto già si diceva all'inizio, che in questa occasione non emerge una figura unica e accentratrice dell'intera azione.

10. FLAUBERT E ZOLA, DUE VIAGGI AL TERMINE DEL ROMANZO MODERNO

10.1. *Madame Bovary c'est moi*

La massiccia entrata in campo della narrativa russa avrebbe messo a mal partito la supremazia della Francia, se a rinsaldare il primato spettante a quella letteratura per l'intero ambito del romanzo moderno non fossero sopraggiunti, in successione, Flaubert e Zola, chiamati a svolgere una sorta di ricapitolazione dell'intero repertorio realista, ma condotta con criteri tra loro assai diversi, per non dire opposti. Occupiamoci in primo luogo di Gustave Flaubert (1821-1880), nel rispetto del dato anagrafico che lo vede precedere l'altro di una generazione, e collocarsi quasi in corrispondenza alle date di nascita di Dostoevskij e di Tolstoj, cioè in ottima posizione per autorizzare un confronto con la loro produzione. Non dobbiamo farci ingannare da questa appena dichiarata inclusione di Flaubert nell'ambito della grande stagione realista, in quanto al contrario egli è l'erede dell'"altra" linea che siamo venuti dipanando, seppur rintracciandola negli interstizi della grande marcia complessivamente rivolta ad acquisire i parametri di un narrare di specie moderna, ovvero in linea coi requisiti del realismo. I protagonisti di Flaubert appaiono in genere come gli eredi del wertherismo, dello stendhalismo, del byronismo, e per questo verso si pongono davvero in parallelo col coetaneo narratore russo Dostoevskij. Ma nel frattempo le ragioni a favore del romanzo realista si sono rafforzate, e ormai costituiscono un'epidermide spessa,

difficile da forare, per cui gli antieroi portatori di un intento di contestazione, quali indubbiamente sono i vari personaggi flaubertiani, devono colpire per via indiretta, quasi dandosi alla macchia. Risulta perfettamente credibile la famosa dichiarazione resa dall'autore, a proposito di una delle sue opere maggiori, *Madame Bovary c'est moi*, nonostante la stereotipia, quasi a livello scolastico, che si è impadronita di quella frase. Tutto vero, l'autore, come già avveniva proprio nel caso delle tormentate creazioni di Goethe e Stendhal e Byron, e potremmo perfino aggiungere alla lista le altrettanto complesse eroine al femminile della Austen, si riconosce in buona misura nelle sue varie proiezioni, però la massima va corretta con una limitazione, quell'affermata identificazione è vera solo in parte, l'autore un po' entra nei panni dei suoi portavoce, ma un po' se ne ritrae, per collocarsi nel cantuccio corrucciato e attendista dell'autore onnisciente, come fanno di regola i rappresentanti della linea dominante. E questo proprio perché teme che salire sulle barricate assieme ai suoi campioni, mostrarsi a viso aperto, sarebbe troppo compromettente, meglio colpire di rimessa, dall'ombra, quasi nascondendo la mano che scaglia il sasso. Da una parte, il muro opposto dalla realtà sociale, immersa nello *struggle for life* e in ogni altra possibile soggezione agli interessi economici, è ormai troppo forte e coeso, come si diceva all'inizio, inutile aggredirlo frontalmente, meglio affidare la contestazione a una sorta di vento contrario, che fa avvertire i suoi effetti dissacranti, ma senza lasciarsi cogliere scopertamente; o come emanare una luce che va a colpire quei forti casi oggettivi quasi di striscio, col rischio, magari, di dar loro, in definitiva, un maggior risalto che se fossero aggrediti per il verso giusto. Diciamo insomma che il saldo, tetragono edificio balzacchiano è affrontato, dalla scrittura di Flaubert, in contropelo, in controluce.

L'altro tratto che caratterizza l'epitome apprestata da Flaubert, è, oltre alla completezza di motivi, l'economia, la ferrea coerenza interna con cui questi sono perseguiti, il che le dà un aspetto ben lontano dall'olimpica ampiezza tematica dimostrata dalla *Commedia* di Balzac, sempre pronto a impegnarsi su mille soggetti, ma anche a lasciarli cadere con magnanimità indifferenza, propria di chi si sente troppo ricco di possibilità per dover fare un'oculata amministrazione dei suoi

beni. Flaubert è parsimonioso, insiste fino alla noia su un peculio limitato, rivoltandolo per ogni verso. C'è in lui, da un lato, una voracia, o addirittura una bulimia ad assumere temi plurimi, ma praticate da chi viceversa ha un stomaco ristretto, digerisce a modo suo, con processi lunghi e laboriosi. Da qui, l'enorme produzione dell'"artista da giovane", per valerci della fortunata formula poi proposta da Joyce: un giovane, o addirittura un adolescente intento a provare vari tasti, ma soprattutto a concedersi talune piste su cui poi, crescendo negli anni, insisterà con fatica insaziabile, fino allo spasimo. La prima di queste piste può essere posta sotto il titolo dell'"educazione sentimentale", in cui si manifesta pure l'opzione di base, da parte del nostro autore, a favore dell'"altra" linea. In fondo a questa medesima categoria dell'educazione sentimentale avevamo già potuto riportare le prove di Goethe-Stendhal-Byron, nonché della Austen. Viceversa i campioni del realismo vecchio e nuovo, in versione settecentesca o ottocentesca, potevano proporre per i loro pupilli delle educazioni di natura ben diversa, all'attitudine agli affari, alla grinta aggressiva, a fare le unghie per conquistarsi una fetta di successo. Al cospetto di un fine del genere, si può ben dire che le febbrili auscultazioni di sé, care all'altra educazione, sono un ostacolo, un fattore debilitante da evitare. In questo nostro esame della produzione flaubertiana, sommario come per ogni altro caso, non potremo certo indagare a fondo entro i vari abbozzi che egli ci ha lasciato prima ancora di essere maggiorenne, e che giustamente sono stati accuratamente raccolti. Ci sarebbe tanto da imparare, a esaminare quei primi tentativi espletati in varie direzioni, ivi compresa qualche residua tentazione a favore del romanzo storico. Ma facciamo pure partire questa nostra rassegna, attraverso l'opera flaubertiana più nota, dalla prima *Educazione sentimentale*, stesa a poco più di vent'anni, nel 1840, già largamente istruttiva circa temi di fondo e possibilità di sviluppo che appariranno più tardi nella versione definitiva dello stesso motivo. Beninteso, non è che nell'opera flaubertiana si debbano aprire tanti dossier separati, uno per ciascuna delle sue realizzazioni maggiori, i temi che già si annunciano in questa prima *Educazione sentimentale* si ritroveranno indifferentemente in *Madame Bovary* o altrove,

l'officina del nostro autore funziona nel nome di una estrema coerenza interna. E dunque, si parte con l'entrata in scena del giovane Henry, che lascia i costumi di provincia, salvo a ritornarvi di tanto in tanto, per farsi una conveniente educazione alla vita, soprattutto professionale e di carriera, presso la Ville Lumière, il che richiede la sua collocazione in una sorta di pensione-convitto, gestito da tale Renaud, ben assistito dalla moglie Emilie. Inutile dire che questa è già una Bovary potenziale, in sonno, ma rassegnata a un'esistenza scolorita, abitudinaria, priva di emozioni e di piaceri del sesso, cui l'ha ormai condannata l'anziano marito. Se si vuole, le educazioni sentimentali qui abbozzate sono due, del giovane Henry, che subito si innamora della padrona di casa e ne avvia una seduzione, con i palpiti, le incertezze, l'imperizia che si addicono alla sua giovane età, e che ritroveremo adeguatamente potenziati in Frédéric Moreau, al momento della stesura definitiva del capolavoro. A ben vedere, c'è pure un terzo candidato all'educazione sentimentale. Infatti fin d'ora l'autore imposta il motivo della coppia di amici, legatissimi ai tempi della prima adolescenza trascorsa in provincia, a concepire magnanimi progetti di conquista del mondo, e poi di volta in volta destinati a ritrovarsi in qualche appuntamento, in provincia o nell'urbe. Qui questa controparte affettiva del protagonista si chiama Jules, mentre nell'opera definitiva sarà Charles Deslauriers. Tutto già posto in tavola, dunque, ma con inversione di pesi e di misure, rispetto al traguardo ultimo, il che denuncia le perplessità di un autore alle prime armi, suscettibile di passi falsi e di pentimenti, ma sta anche a confermare la sua determinazione a far comunque uso di un medesimo materiale, pur giocandolo in modi diversi. Henry è timido, esitante, inetto alla vita come il futuro Frédéric, e dunque la sua è davvero un'"educazione sentimentale", o forse meglio sessuale, in piena regola, nella quale gli si associa la Bovary in sedicesimo quale è già Madame Emilie, anticipatrice di Emma, proprio nel capitolo degli incontenibili trasporti amorosi che l'eroina finale e più compiuta dell'universo flaubertiano proverà per lo studente Léon Dupuis. Il personaggio Henry, insomma, nella prova giovanile è *double face*, e infatti l'autore decide di mutarne il profilo in corso d'opera: il giovane timido giunge sul punto di fuggire con la

matura signora, esattamente come Madame Bovary vorrebbe fare con Léon. Nella prima prova la fuga d'amore si compie davvero, i due lasciano le rispettive famiglie, con inevitabile scandalo, il che porta Henry a verificare gli inconvenienti in seguito subodorati, temuti, ed evitati da Léon con rinuncia a quel medesimo passo rischioso. Effettuato il quale, avviene in Henry un mutamento totale: egli esce dalla parte dell'inetto, per trasformarsi in un cinico del tutto "adatto" ai bisogni della vita, fino a lasciare per strada la donna divenuta un peso insopportabile, costringendola a un triste ritorno nelle braccia del marito, pronto a perdonarla, come Bovary sarebbe stato pronto a perdonare i trascorsi della moglie, se li avesse conosciuti. Insomma, Henry tradisce la causa di quella nobiltà d'animo cui si era votato assieme all'amico Jules nella lunga vigilia in provincia, mentre quest'ultimo vi resta fedele: anche in questo caso con inversione delle parti, rispetto all'esito più tardo che la vicenda conoscerà nella versione finale, dove Frédéric rimarrà per sempre fedele a una condotta generosa, disinteressata, mentre il coetaneo si macchierà di volta in volta di vari reati di concupiscenza e appropriazione indebita e sgambetto, anche ai danni del compagno del cuore. Risulta preannunciato, nella prova giovanile, perfino lo *show down* tra il marito tradito e l'amante, però con decorsi, in ciascuno dei casi, totalmente diversi. Un cinico Henry, ormai entrato nella parte del Rastignac balzacchiano, incontra per caso il Renaud, che vuole vendicarsi del ratto della moglie, infierendo contro il lontano rivale in modi grotteschi, scagliandogli addosso i libri di un *bouquiniste* coinvolto nella scena. Non siamo più al duello, forma troppo pomposa, rispetto al livello ormai del tutto prosaico e degradato dei tempi in cui si svolge la trama. E così Henry può reagire con lo sciolto *savoir faire* che ormai gli appartiene, sommergendo l'impotente rivale nel ridicolo. Il fatto è che, in questa prima versione, Flaubert esita, circa il modo di concludere, e comunque respinge il dramma, la catastrofe finale, consentendo alle varie esistenze di tirare diritto lungo le rispettive rotte. Henry diviene sempre più uomo di mondo, capace di fare il giusto matrimonio d'interesse, e di passare il tempo leggendo romanzetti di facile consumo, ben lontani dai pensosi capolavori sognati in gioventù. Questi invece restano appannaggio dell'inguaribile anima persa che è

l'amico Jules. Quanto ai coniugi Renaud, intristiscono in una vita grama ma priva di traumi. Ben diverso sarà l'esito che conosceremo all'altezza di Madame Bovary, in cui l'eroina si dà la morte, e il povero marito non sa come reagire all'enorme batosta subita: avendo appreso del tradimento di lei con Rodrigo, e incontrato l'ex rivale per la strada, non trova la forza di reagire, se non con un'amara battuta rivolta ad attribuire ogni colpa al destino.

E veniamo senza ulteriore indugio al capolavoro del '48, a *Madame Bovary*, visto che siamo stati indotti ad accennarvi già più volte a partire dai dati di trama presenti nell'opera giovanile. Il protagonismo passa a Emma, in quanto l'equivalente di Henry, Léon, è fin dall'inizio un appartenente alla categoria dei normali, pronti a prendersi il piacere dove lo trovano, senza tanti scrupoli. Forse nelle ansie con cui questo giovane concupisce inizialmente Madame Bovary ci sono i riflessi dei tremori avvertiti a suo tempo da Henry, ma ben più centrale è l'"educazione sentimentale" cui appare esposta la protagonista, non soddisfatta nella carne dagli accoppiamenti pretesi da quel bravo marito, il medico Charles, che la società le ha dato, laddove lui ne è totalmente soddisfatto, compiaciuto nel sesso, deliziato da una mogliettina che sembra proprio comportarsi come si deve, preparandogli buoni pasti, e curando diligentemente i rapporti con la clientela, giungendo perfino a dargli una figliola, Berta, ma da lei avvertita come un corpo estraneo, appartenente alla partita materiale dei debiti da saldare verso le pretese della società e del costume, nulla da spartire con gli affari di cuore. E dunque, Madame Bovary è come una Madame Renaud ormai balzata in primo piano, ansiosa di *vivre sa vie*, al punto che è lei a spingere un primo amante, il nobile di campagna Rodrigo, alla fuga romantica, da cui però lui si ritrae. Insomma, attorno a Emma ci sono solo degli squallidi normali, bravi nel far tornare i conti, nel lucrare i benefici della sorte, nel tirarsi indietro dai passi compromettenti, sia negli affari come nei sentimenti. Caso mai, l'unico a rivelarsi affetto da inettitudine è proprio il marito, Charles, ma perché trascinato dall'amore nutrito per Emma, di cui segue ciecamente i capricci. È per lei che muta sede, quando gli si dice che la moglie, ammalata di nervi, deve cambiare aria, sennonché nella nuova località la clientela

stenta ad arrivare. Del resto Charles non è certo un genio, nella sua professione: tenta di fare carriera escogitando procedimenti chirurgici sperimentali, che però falliscono miseramente. In questo grigio contesto compare il campione assoluto della banalità, delle risposte appropriate alle diverse occasioni della vita, il farmacista Homais, che a dire il vero dichiara una professione di cui non ha mai ottenuto il relativo titolo di studio, e pratica abusivamente. Ma tutto nella sua vita è legato a procedure furbesche, ipocrite, perbeniste solo in superficie. Emma non incontra nessuno all'altezza della sua protesta sentimentale, del suo bisogno di altri e più alti orizzonti, in questo il suo destino appare ben più misero di quello che arrideva alle eroine di Jane Austen, sempre soccorse al momento buono dalla comparsa di qualche anima gemella al maschile. Invece Emma appoggia i suoi sogni romantici di evasione su soggetti indegni, o meglio, è la vita nella sua conformazione media statistica, ovvero nel regime proprio della modernità, sottomesso ai dettami del calcolo e dell'interesse, a non offrirle vie di scampo. Il primo amante, Rodrigo, come già si diceva, rifiuta all'ultimo momento di comprometterla con la fuga dal tetto coniugale, e sarebbe anche un cauto avviso a rientrare nell'ordine comune, a non insistere nei passi compromettenti. Un Léon che, esattamente come il prototipo Henry, nel frattempo è cresciuto, non se la lascia più scappare, quando la donna gli giunge nuovamente a tiro, se ne fa un'amante devota, e sempre più imprudente, sempre più pronta a prendersi vacanze dal tetto coniugale, trascurando marito e figlia, e riempiendosi di debiti per i vari capricci nelle *toilettes*, nei viaggi, nelle soste in costosi alberghi a consumarvi l'adulterio. Quando infine la donna infelice si accorge che ha superato tutti i limiti di guardia, e che ormai per lei non c'è possibilità di rientro, non le resta che darsi la morte, in modo spettacolare, violento, autopunitivo, attraverso una lunga agonia consumata tra dolori insopportabili. Nell'apprestare questo dossier di come si muore per avvelenamento da arsenico Flaubert non dimentica certo di essere in piena età positivista, di trionfo delle scienze fisiche, chimiche, farmacologiche. Ma beninteso non c'è freddezza, distanza critica, in lui, nel seguire i momenti dell'atroce agonia della sua creatura. Conviene ancora una volta far echeggiare il

Madame Bovary c'est moi, e dunque, ad agonizzare in quel letto c'è prima di tutto l'autore stesso, seppure attraverso quella proiezione deviata, cui però non può mai mancare di accordare una larga solidarietà. Sta in ciò, come si è già accennato a suo tempo, la profonda differenza tra l'opera flaubertiana e quella di Tolstoj. L'Anna Karenina di quest'ultimo muore certo accompagnata da un'umana solidarietà del narratore, che però le ha contrapposto i casi positivi di chi non ha tralignato, della cognata che perdona al marito, di un amico di famiglia che persevera nella conquista della fanciulla amata. Il mondo dei normali si schiera commosso attorno al marciapiede ferroviario in cui giace la salma della Karenina, ma il commento a fior di labbra è che la gran dama è venuta meno ai doveri, ha preteso uscir fuori dal gregge. Invece Flaubert rende l'onore delle armi a una combattente di quello stesso ordine di motivazioni che anch'egli condivide. Purtroppo al momento non c'è nulla da fare, il muro del pregiudizio, la malformazione del mondo e della società sono troppo forti, incontrovertibili, ma si potrà ritornare alla carica, per altre vie e attraverso altre vicende.

10.2. Flaubert tra bulimia e anoressia

In fondo egli stesso altre strade le stava già battendo, fin dall'inizio della sua attività di narratore, saggiando i territori riservati all'orientalismo, cioè a un filone di cui abbiamo dovuto constatare altre volte la presenza, pur sempre in una collocazione posta in controtendenza rispetto alle rotte dominanti della modernità. Voltaire aveva scelto sfondi degni delle *Mille e una notte* per piazzare i suoi filosofemi, preferendo andare a dimostrarli in *corpore vili*, su temi e soggetti estranei alla buona civiltà occidentale, e dunque esenti da rischi di censura. Lord Beckford ne aveva fatto un puro ambito di avventure strampalate e impazzite, il regno dell'assurdo e della

licenza. Ma Flaubert, dal canto suo, anche in questi momenti di apparente congedo rispetto a uno stringente impegno sul reale, non può prescindere dalle sue ragioni di fondo. Sappiamo quanto si è tormentato sul motivo della *Tentazione di S. Antonio*, affrontandolo in ben tre redazioni diverse, la prima nel 1849, e dunque a ridosso del precoce impegno sul motivo per lui ben più centrale dell'*Educazione sentimentale*; una seconda nel 1856, infine una terza e definitiva nel 1874, data di pubblicazione, al termine di un tormentato periodo di elaborazione. Naturalmente, in questo caso più che mai vale la tipica frase *Saint Antoine c'est moi*. La figura del Santo gli serve per conciliare, per compiegare in un unico personaggio, due atteggiamenti tra loro opposti. Potremmo parlare anche di una anoressia, in lui, che fa riscontro a un'estrema bulimia. Infatti S. Antonio, nelle varie redazioni, ci appare come uno spettatore seduto in poltrona che si fa trascorrere in visione tutte le possibili seduzioni tematiche, miti, leggende, filosofie, religioni. C'è nel Santo, e dietro di lui nell'autore, una bramosia infinita di tutto sapere e saggiare e provare, sia con l'intelletto sia con i sensi, ma poi scatta inevitabilmente un momento di distacco, cioè appunto l'anoressia, l'incapacità a ingurgitare davvero quel cibo opimo con cui pure egli viene solleticando i suoi organi di senso. Siamo cioè in presenza di un corto circuito che va dall'ingordigia a saziarsi di quei prodotti, a una specie di nausea e di rigetto, il tutto portato avanti con metodo, con infinita pazienza, il che spiega la coazione a ripetere da cui il narratore sembra mosso, in queste sue interminabili scorpacciate. Paradossalmente, nonostante la distanza intrinseca delle rispettive proiezioni, siamo già in presenza dell'enciclopedismo sistematico cui si daranno Bouvard e Pécuchet, gli eroi sdoppiati della solita presenza ossessiva dell'autore, solo che i due ingenui autodidatti percorreranno tutto lo scibile in versione moderna, mentre la presenza di una figura affondata nella storia e nel mito quale il santo autorizza a procedere in ambiti leggendari, evocando nella sfilata profeti e divinità, da Budda a Cibebe, da Atis alla Chimera e alla Sfinge; e compaiono pure i mostri scaturenti da un bestiario antico o medievale, la catoblepa, il liocorno. L'autore insomma, per apprestare questo lauto e smisurato banchetto, fruga in tutti gli angoli più riposti di un antico sapere, in bilico con la

magia. Tanto, l'esito è pur sempre il medesimo, l'impossibilità di cibarsi davvero di quei cibi prodigiosi, l'inevitabile scattare di un gesto di ripulsa. Abbiamo già osservato che l'unico vero precedente che si può reperire in opere del passato deve andare al secondo *Faust* goethiano, per il fatto che anche là il protagonista nel suo slancio sovrumano si concede a ogni possibile esperienza.

In genere però, quando Flaubert organizza queste sfilate, queste passerelle interminabili di motivi, è costretto a trascurare alquanto il ritmo narrativo, la capacità di subordinare le varie apparizioni in scena a un coordinamento globale, diciamo pure che in questi casi la paratassi predomina sull'ipotassi. Un esito del genere in definitiva alquanto stancante comparirà pure nel *Bouvard e Pécuchet*, a incrementare le perplessità che molta parte della critica ha riservato a quest'ultimo prodotto flaubertiano. Qualche tentazione a insistere sull'elenco, sulla ripetizione ossessiva di alcuni motivi, non manca di comparire pure nell'opera più completa realizzata dal nostro autore nel filone dell'esotismo, *Salammbô*, ma in questo caso l'organizzazione complessiva è forte, e ne esce davvero un romanzo degno di questo nome. L'autore è andato a ricercare con cura il motivo opportuno, ritrovandolo nella storia che Polibio dedica al dramma di Cartagine, spossata dalle sconfitte subite da Roma nel corso della seconda guerra punica, e alle prese con la rivolta dei mercenari, che non riesce più a pagare col soldo pattuito. Flaubert si è sentito sempre combattuto tra la tentazione di cedere al fascino del remoto, del leggendario, dell'esotico, e invece la necessità di rispettare quanto corrisponde all'impegno più pressante di un narrare moderno, l'attenersi strettamente al reale. Per questo già Jules, il giovane intellettuale che compariva nella prima *Educazione sentimentale*, a confessare le pene dell'artista da giovane, giungeva alla conclusione che non fosse opportuno coltivare il romanzo storico, per l'evidente ragione che è ben difficile conoscere integralmente i costumi di un'epoca lontana. Ma se proprio si voleva indulgere a una evasione anacronistica, correva l'obbligo di documentarsi con un massimo di accuratezza filologica. E in effetti Flaubert, all'atto di affrontare le remote vicende cartaginesi, avvertì lo scrupolo di andare sul luogo a vedere, a percepire coi propri

sensi. Ma in definitiva una digressione extratemporale si giustifica proprio per il piacere di concedersi a una super-realtà, si potrebbe dire, a una esagerazione di tutti i dati in campo: supplizi atroci, pene corporali inaudite, inenarrabili sofferenze, o viceversa banchetti pantagruelici. La realtà resta l'oggetto primo a cui sacrificare, tuttavia, mentre il panorama offerto da usi e costumi e sensazioni in panni moderni è tenuto all'osservanza di certi limiti, rispetto ai quali non si può eccedere, se almeno non si voglia venir meno al rispetto di una corretta verosimiglianza, questi cadono se ci si trasporta in aree remote dell'antichità o addirittura del mito, poste in definitiva fuori da una possibilità di controllo. Si diceva sopra delle avventure che Voltaire per prudenza andava a situare *in corpore vili*, in Paesi considerati estranei ai nostri codici. Ebbene, qualcosa del genere vale anche nel caso del nostro autore, ma non certo perché in tempi remoti gli sia lecito aggirare il senso comune del pudore, bensì perché là gli è possibile immaginare una super-realtà, atroce, immensa, immonda. Dunque, quale piacere ne viene, per il proprio apparato sensoriale, occhi, gola, tatto, odorato, tutti protesi a nutrirsi di quelle esibizioni sterminate, però immancabilmente seguite da una crisi di rigetto, dato che la restrizione anoressica interviene pur sempre a inserire una distanza, a impedire una fruizione schietta e appagata.

In fondo il titolo di questa straordinaria prova nel filone dell'esotismo esprime un'ingiustizia: Salammbô vi è personaggio passivo, come meglio vedremo, laddove il protagonismo spetta a uno dei capi dei mercenari, ossia al forte, risoluto Mâtho il libico, sul conto del quale scatta l'inevitabile riconoscimento parziale. L'autore vi si può riconoscere in buona misura, è l'essere cui egli decide di far portare le proprie ragioni, ma pur sempre in trasferta, sotto sapiente e opportuno camuffamento. Si dà insomma una larga equivalenza tra Mâtho e il protagonista della ultima *Educazione sentimentale*, Frédéric Moreau, tanto più che, all'inizio di tutto, per entrambi si dà quella che Stendhal avrebbe chiamato una cristallizzazione, o che più volgarmente si dovrebbe dire un *coup de foudre*. Mâtho resta folgorato quando vede Salammbô, figlia del grande rivale dei Romani, e supremo protettore della causa cartaginese, Amilcare. Da quel momento, ogni altro

motivo viene messo in sott'ordine dal condottiero libico. Certo egli continuerà a battersi con immutato vigore per sostenere il partito dei mercenari, ma il suo cuore sarà per la bella fanciulla, vergine consacrata agli dei, che se ne sta chiusa nel palazzo, nel *sancta sanctorum*, vigilata dal gran sacerdote, protetta da un sacro serpente, e soprattutto custode del velo della dea Tanit, simbolo a un tempo della sua illibatezza sessuale e della potenza della città-stato. Una delle sequenze più vivide e impressionanti del romanzo, da grande narrativa d'azione, è la cronaca dell'incursione notturna che Mâtho riesce a compiere, con l'aiuto di un fido compagno, Spendius, attraverso un acquedotto, nei recessi della città, cinta d'assedio dai mercenari, ma forte nel sistema delle difese, fino a penetrare nella cella dove dimora la vergine, e a sottrarle il velo taumaturgico, quasi come pegno d'amore. Nello stendere quella lucida sequenza Flaubert si dimostra degno degli *exploits* più tesi e incalzanti che frattanto anche Hugo continua a produrre. Quel furto sacrilego segna una ulteriore sconfitta per i destini dello stato punico, tanto che il popolo tutto supplica la vergine al sacrificio: dovrà recarsi nella tenda del condottiero dei mercenari, concedersi a lui immolando la propria verginità in cambio della restituzione del sacro velo. Che Salammbô non meritasse di essere eponima del romanzo, o che lo meritasse solo come feticcio oppositivo, come oggetto irraggiungibile agli appetiti del vero protagonista, Mâtho, lo riscontriamo proprio nella freddezza con cui la vergine esegue il comando ricevuto, fino appunto a sacrificare la propria illibatezza. Non c'è in lei alcun trasporto, l'autore non le trasmette alcuno degli impulsi avversi al sistema che invece fremono abbondantemente nel petto di Mâtho, anzi, lungi dal vibrare all'unisono, Salammbô si sente vulnerata a fondo, irrimediabilmente, e decide di vendicarsi del giovane temerario, che dovrà scontare con una morte ignominiosa, al termine di una sequela inenarrabile di tormenti, l'offesa che ha osato recarle. Per un certo verso, c'è un parallelismo tra Mâtho e Madame Bovary, lasciati nella più completa solitudine a vivere la loro eresia, il loro sogno di diversità, il coltivare sentimenti che sono condannati dal senso comune, e dunque dovranno pagare quel loro gesto con le pene più violente: Emma dandosi la morte nei modi più dolorosi, come si è visto, e Mâtho, al termine del romanzo, soggiacendo

a un lungo, estenuato, interminabile martirio inflittogli dai cartaginesi furibondi, che vedono in lui l'ultimo sostegno della causa mercenaria. Ma anche Salammbô pagherà per la sua durezza di cuore con una morte che fa subito seguito, prodotta dalla sua stessa purezza: si può morire per la chiusura in una verginità asettica, come nel nome di una passione sconvolgente.

L'amore a senso unico provato dall'eroe libico per la bella sacerdotessa costituisce il leitmotiv del romanzo, che però attorno a questa trama vede scatenarsi il circuito flaubertiano tra anoressia e bulimia. Infinite sono le scene d'orrore che vanno a colpire volta per volta i maggiorenni cartaginesi o i mercenari in rivolta. Per esempio quando un gruppetto di patrizi della città assediata, capeggiati da Giscone, tenta di fare la pace con i mercenari a peso di denari andando a trattare nelle loro tende, i miseri vengono gettati ancor vivi in una fossa a marcire e imputridire, coperti di melma e di escrementi. Se si vuole, il narratore, spinto da questa sua bramosia illimitata per scene atroci, viene meno al canone della verosimiglianza, in quanto procura che situazioni del genere si ripetano con ritmo pendolare, una volta per uno: in certi casi sono i barbari a infliggere ai cartaginesi tremende batoste, seguite con delizia nei minimi dettagli dalla narrazione, ma poco dopo le sorti si ribaltano, e sono i mercenari a soffrire pene d'inferno. L'autore finge di attenersi ai fatti, ostentando un qualche grado di documentazione quasi di specie positivista, ma in realtà si concede ogni possibile licenza. Le schiere avverse dei contendenti sembrano sempre sul punto di rimanere vittime dell'ultima sconfitta, ma poi l'autore, non contento, le rialza a forza e le spinge a nuovi *rounds* di una lotta, pur sempre orrida, truculenta, sanguinosa. Quasi per una irrefrenabile pulsione sadomasochista, il narratore riesce a inventare sempre nuovi marchingegni che gli consentano di escogitare eccessi a oltranza. Per esempio, quando verso la fine del romanzo le sorti volgono a favore dei cartaginesi, questi inventano un sottile sistema vendicativo nei confronti dei soccombenti, obbligandoli a cimentarsi in tanti duelli, dove a scontrarsi sono gli amici più cari, coloro che nelle assidue campagne si erano abituati magari a coabitare nelle stesse tende, o che avevano visto nascere reciproci legami di specie omosessuale. Ma beninteso,

dopo questi andamenti alterni, pur sempre concepiti nel segno dell'orrore, del materialismo più crudo e repellente, la parola finale torna all'unico personaggio cui sia lecito recitare in prima persona, a Mâtho, avviato a un martirio, che è senza dubbio il più crudele, prolungato e inesauribile fra tutti, pur in un repertorio che è già gremito all'eccesso di episodi di tale natura

Ma certo la prima e più autorizzata proiezione condotta da Flaubert è quella nella persona di Frédéric Moreau, il protagonista della versione definitiva dell'*Educazione sentimentale*, l'opera che a sua volta occupa il centro dell'intera produzione del narratore francese, costituendone l'ombelico; e ovviamente in questo caso ci sembrerà del tutto lecito ripetere la solita formula: *Frédéric c'est moi*, per evidenti vicinanze autobiografiche, che facciamo più fatica a scorgere quando l'identificazione dovrebbe concernere Emma Bovary, o Mâtho, nonché i protagonisti delle opere che andremo a vedere tra poco. Questa è anche l'ora, per l'autore, di riprendere la prima, giovanile versione del tema, emendandola dalle varie incertezze, a cominciare da quella che allora, come si è detto, lo aveva spinto a divaricare il ruolo del protagonista, puro e altruista per metà della vicenda, poi entrato nei panni di un eroe balzacchiano spregiudicato e pronto a calpestare i deboli. Qui invece Frédéric resta puro e illibato fino al termine della vicenda, accettando di portare la croce per questa sua diversità, che lo fa "altro" rispetto ai comuni mortali, intenti, attorno a lui, a una perfetta commedia umana di sapore balzacchiano, o, per dirla nei termini di Thackeray, a inscenare una Fiera di vanità. Frédéric è vittima a un tempo, ma anche orgoglioso rivendicatore della sua anoressia di fondo, mentre si fa sfilare innanzi tutti i succulenti bocconi che la società dell'epoca può offrire in tavola; del resto egli stesso non manca di servirsi abbondantemente di quel cibo, ma pur sempre avvertendo in bocca un retrogusto, un principio di nausea e di rigetto. Lo vediamo giungere a Parigi, come il suo predecessore Henry, o come il balzacchiano Rastignac, pronto a lanciare la sfida alla metropoli. Ma viene subito condizionato da un bellissima cristallizzazione di specie stendhaliana, sul tipo di quella che Lucien Leuwen aveva provato entrando a cavallo nella cittadina di guarnigione, e cadendo sotto gli occhi della sua

Beatrice, o della sua Laura. Qui, un simile ruolo fatale è assunto da Madame Arnoux, mentre circondata dai figli si appresta a un banale viaggio. La devozione illimitata che Frédéric nutrirà nel corso dell'intera opera per quella dama costituisce l'asse portante del romanzo, in perfetta consonanza col pensiero dell'autore, e ci vogliono proprio alcuni paragoni ad altissimo livello per farci intendere nel modo giusto la tensione, la differenza di potenziale che così si stabilisce d'incanto. Bisogna pensare appunto all'amore quasi metafisico del poeta del *Canzoniere* verso Laura, se non proprio a quello tra Dante e Beatrice; qualcosa del genere, seppure a un livello meno solenne, lo abbiamo riscontrato nel legame inesauribile tra il cavaliere De Grieux e Manon Lescaut, e lo ritroveremo nell'eroe delle *Confessioni* stese dal nostro Nievo nei confronti della Pisana. Che un paragone dolcestilnovista non sia del tutto improprio, ovvero che valga un motto quale "amor ch'a nullo amato amar perdona", lo si può riscontrare dal fatto che l'oggetto di tanto nobile slancio sarà lentamente investito della medesima fiamma, non chiudendosi invece nel disumano *fin de non recevoir* che abbiamo visto ostentato da Salammbô. Ma proprio come l'amore purissimo provato da Mâtho verso la vergine cartaginese non esime quel romanzo dall'offrirci una splendida, multiforme, spossante parata di superrealtà, allo stesso modo attorno a questo asse portante del romanzo ardono i fuochi della balzacchiana commedia umana, come si diceva in apertura. Flaubert, malgrado i suoi interessi "altri", ne è un perfetto epitomizzatore: in un certo senso dal romanzo potremmo espungere la tensione immateriale che lega il protagonista all'oggetto inconsapevole del suo amore, e ci resterebbe nelle mani un perfetto dramma intonato a tutte le ricette del realismo moderno. A cominciare da Jacques Arnoux, il marito della donna amata da lontano, il quale naturalmente non ha mai alcun sospetto di quel tradimento del tutto virtuale coltivato in fondo all'anima dal giovane, al quale invece lo lega una spontanea simpatia. Lui, Arnoux, è il navigato avventuriero, rotto a tutte le diavolerie dell'industria e del commercio, il borghese che nell'inferno metropolitano lotta con le unghie e coi denti per il successo, avendo pur sempre nel cuore il benessere della propria famiglia, e dunque, sia ben chiaro, la moglie è da lui posta in trono, in una nicchia

protetta, come un santino onorato con ogni rispetto, e così si dica per i figli. Ma a lui non si neghino tutti i capricci e le soddisfazioni, compreso il diritto di disporre di *mâîtresses* quali si convengono al suo stato, magari anche con la generosa disposizione d'animo di cederle, dopo uso, al giovanotto, nei cui confronti il navigato uomo d'affari si sente davvero nella parte di precettore, sulla via di un'educazione che insegni a battersi, a sgomitare nella vita. Naturalmente, Jacques Arnoux cade in un grossolano fraintendimento, quando si vede fatto oggetto di interventi generosi con cui il suo pupillo giunge provvidenzialmente a saldare taluni debiti, crede erroneamente che ciò si debba appunto a una generosità d'animo del giovane amico, o alla gratitudine per i consigli che lui stesso, adulto navigato, è pronto a elargirgli, o forse più semplicemente si tratta dell'ingenuità di chi non sa ancora come va il mondo. In realtà, gli inconsulti accessi di bontà d'animo di Frédéric hanno lo scopo segreto di impedire che Madame Arnoux soffra troppo, subendo le sfortune commerciali del coniuge, o addirittura sia costretta ad allontanarsi da Parigi, a divenire irraggiungibile. Il purissimo amore per Madame Arnoux, insomma, è il tallone aureo su cui vanno misurati tutti gli atti del protagonista, il quale – sia ben chiaro – non manca di calarsi nelle lordure che il *savoir vivre* di allora richiedeva. Va detto che su di lui si era abbattuto uno di quei soliti colpi di fortuna ammessi dallo stato dei tempi, cioè una cospicua eredità proveniente da un lontano parente. Cosicché, da quel momento, le preoccupazioni di ordine pratico-economico escono dall'orizzonte di Frédéric, divenuto libero di amministrare con agio la propria esistenza, con la possibilità di compiere atti di generosità verso gli altri, non solo verso Arnoux, ma anche nei confronti dell'*alter ego*, verso colui che nella prima versione di questo intreccio era stato il limpido, disinteressato Jules, mentre qui si chiama Charles Deslauriers e assume su di sé tutti gli aspetti negativi che invece, nella prova iniziale, gravavano su Henry. Frédéric, il puro e illibato, si trova a interferire a ogni passo con la rotta peccaminosa dell'altro, che giunge fino al punto di tramare qualche insidia ai danni della Arnoux; ma la donna è troppo casta per cedere. Forse c'è in lei un momento di sbandamento a favore di Frédéric quando infine intuisce la passione purissima

che le riserva, dovendone constatare il ripetersi degli interventi provvidenziali a favore della sua propria famiglia di cui il giovane è prodigo. Bisogna pur ricambiare, e così l'amante segreto le strappa infine la promessa che si recherà a visitarlo, e a cedergli, in un appartamento da lui affittato proprio in vista di quel tanto desiderato incontro galante. Tuttavia un incidente dell'ultima ora impedirà che ci sia tra loro un crudo contatto fisico: la tensione tra i due poli deve persistere immutata, senza scaricarsi in un atto corporale. Beninteso, Frédéric è casto solo per quanto concerne l'asse che si protende verso la dama del cuore, per il resto egli accede ai riti previsti dal profilo di un eroe mondano alla Balzac, ha l'obbligo sociale di farsi un'amante, trovandola in Rosanette, prostituta d'alto bordo che riceve in eredità da Arnoux, e con questa donna di facili costumi egli instaura una convivenza abbastanza salda, fino al concepimento di un bambino, che però dovrà soccombere, perché non amato dal padre, le cui attenzioni sono sempre rivolte al polo sfuggente di Madame Arnoux. Del resto anche per la carriera di Rosanette un figlio è un intralcio insostenibile. La consistente eredità piovuta dall'alto abilita il protagonista a compiere passi consistenti sulla via delle cariche sociali: riesce a farsi ricevere da un notabile di elevato livello, il Dambreuse, ovvero, come già osservato, c'è un Rastignac, in Frédéric. Flaubert ci sa fare quando si mette al seguito del modello balzacchiano conducendoci nei salotti dell'alta società parigina, e in quella circostanza l'eroe viene perfino adocchiato da Madame Dambreuse, intrigante del tutto degna del marito, e pronta a prenderne le consegne, quando questi muore all'improvviso. Insomma, la Fiera di vanità, o la Commedia umana, sono pronte a irretire e trascinare al loro seguito il nostro protagonista, ricalcando fedelmente vari scenari: la cortigiana di lusso, Rosanette, lo ha già sfruttato e dissanguato, la Dambreuse tende le sue reti sapienti, mentre nel natio borgo selvaggio ci si mette anche la madre del protagonista a tessere i suoi intrighi, sperando di fargli sposare una "brava" giovane di quelle parti, che poi cadrà nelle braccia dell'antagonista Deslauriers, per fuggire infine col primo avventuriero di passaggio. Ma queste abili cospiratrici, attive sulle varie sponde, non sanno di avere a che fare con un personaggio "altro", quasi con un extraterrestre, col credente in una

religione che segue parametri assolutamente diversi. O diciamo che l'amore per la Arnoux è come una tuta di amianto che consente a Frédéric di trascorrere indenne tra le fiamme e le passioni del nostro mondo normale, sottoposto alle regole del realismo moderno. Egli giunge sui fatti e sulle circostanze sempre sfasato, spostato, il che gli consente di percepirne l'incidenza con sguardo acuminato, ma senza potervi aderire. E questa differenza di potenziale resta intatta, fino alla fine. Quasi ai limiti della storia, finalmente Madame Arnoux rende visita a Frédéric, ammette di aver via via intuito la portata dell'amore infinito provato verso di lei, e di averne tratto addirittura motivo d'orgoglio, in mezzo ai traumi e alle sfortune che l'avevano colpita. Gli precisa anche che quel mancato incontro tra loro era stato causato da una improvvisa indisposizione del figlio. Ma forse è meglio che le cose siano andate a quel modo, che i due si incontrino non proprio su questa terra, bensì innalzati a una dimensione quasi di natura metafisica. A differenza del *Canzoniere*, non esiste una fase in morte di Laura. Madame Arnoux è invecchiata, ma ancora vivente, eppure tra i due è ugualmente dolce riandare a tutto ciò che sarebbe potuto accadere tra loro, ma forse provvidenzialmente non è accaduto. Si noti che il romanzo si chiude con un altro incontro, non meno commovente. Frédéric ritrova il deuteragonista, quel Charles Deslauriers che lo ha tradito, minacciato, insidiato, ma che in definitiva è rimasto come lui con un pugno di mosche, non ha avuto successo negli affari o nella carriera, ha di volta in volta perso le amanti provvisoriamente conquistate. I due, ricordando assieme, scoprono che forse il senso, il profumo della vita sta proprio nell'abbracciarla a posteriori con uno sguardo complessivo, dandosi a una preproustiana ricerca del tempo perduto.

Tra le grandi imprese di Flaubert ci sono senza dubbio i *Tre racconti*, dove colpisce il carattere neutro ed elementare dell'intitolazione, affidata a un mero elenco quantitativo, ma forse in questa presentazione sottotono sta un segno d'orgoglio, di chi sa bene di proporre tre gioielli, tre espressioni che incarnano al meglio, per antonomasia, il genere entro cui si iscrivono. In effetti, grazie a questi suoi tre componimenti, lo scrittore francese entra nel club dei migliori realizzatori di racconti che questa nostra cronistoria possa menzionare. Forse

non gli riusciremmo ad accostare nessun altro in ambito francese, in attesa che compaia Maupassant, e anche il vasto ambito dell'anglofonia non ha buoni prodotti da allineare. Quanto all'ambito tedesco, già abbiamo incontrato un gioiello assoluto, *La marchesa di O.*, dovuta al von Kleist. Poi c'è la forte presenza russa, affidata alla terna Puškin-Gogol'-Turgenev. Certamente l'autore francese si deve essere compiaciuto della sua capacità di solcare la tastiera delle varie possibilità insite nel genere da lui frequentato. Il primo dei tre racconti, *Un cuore semplice*, corrisponde alla molla primaria del suo repertorio, quella che lo vede impegnato nel cuore del realismo moderno, intento a seguire le tracce dell'enorme presenza balzacchiana. Anche lui sente di dover affrontare il capitolo dei costumi di provincia, come del resto ha già fatto in larga misura svolgendo la triste storia di Emma Bovary; anche nelle due redazioni dell'*Educazione sentimentale* non sono mancati gli andirivieni, tra la provincia e la metropoli parigina, come del resto avveniva regolarmente nell'opera di Balzac. Ma al solito, sotto l'apparenza di ricalcare fedelmente le orme del predecessore, di rivisitarne luoghi e situazioni, Flaubert insinua il suo controcanto, il suo cuneo di distanza psichica dai fatti narrati. Ciò esiste perfino al livello minimo della protagonista del primo racconto, *Felicità*, ovvero il cuore semplice per antonomasia. Ebbene sì, anche nel suo caso pur minimo, posto ai più bassi livelli, l'autore potrebbe ripetere la formula classica, anche in quella povera e grama esistenza egli si potrebbe riconoscere in qualche misura: entrambi uniti da un rapporto di attrazione verso una realtà massiccia, incombente, soffocante, ma mossi da conati di resistenza, di rifiuto, di nausea, quasi col tentativo di vomitar fuori quei bocconi grossolani, indigeribili. Naturalmente nel repertorio balzacchiano potremmo trovare facilmente dei precedenti di *Felicità*, cioè dei destini femminili ugualmente votati al sacrificio, alla perdita di ogni bene mondano. Basti pensare alla domestica che sta al fianco di Eugenia Grandet, pronta a porgerle qualche aiuto nel sopportare la presenza opprimente del padre, avaraccio all'ultimo stadio. Ma infine Balzac, nel suo ruolo olimpico di delegato da un Dio onnipotente a distribuire fortune e sfortune, non manca di far giungere anche a quella donna del popolo un qualche attimo di respiro. In fondo anche

quella rozza popolana si sposa, mette su famiglia, avendo un modesto gruzzolo a sostenerla, tanto che alla fine sarà lei, a divenire il sostegno della padroncina, accettata quasi come figlia. Anche Felicité si identifica col *ménage* presso il quale fin da adolescente va a servizio, e la padrona, Madame Aubain, non è male come carattere, e anche lei sostiene molti affanni nel tirare avanti con decoro borghese la famiglia che il defunto marito le ha lasciato sulle spalle. La serva fedele fa del suo meglio per assisterla, tanto più che subisce ogni possibile spoliamento quanto ai beni posseduti in proprio: un possibile fidanzato, Teodoro, la lascia; un nipote, Vittore, in cui lei ripone ogni residua speranza, segue un triste destino, si imbarca per guadagnare il suo pane in terre lontane, da cui arriva la notizia della sua morte per un attacco di febbre gialla. Felicité, simile a un rampicante in cerca di sostegno, si abbarbica attorno ai due figli della padrona, ma il maschio mette male, quanto alla figlia, Virginia, che non per nulla nel nome riflette il tragico destino della creatura ideata da Bernardin de Saint Pierre, anche lei finisce male, seppure in modi più verosimili: secondo il copione realista, muore cioè di mal sottile. Eppure Felicité non si arrende, tenta di superare la barriera delle avversità, di mirare oltre, di riporre ogni sua superstite speranza in qualche feticcio, come per esempio il pappagallo che il nipote le fa giungere in dono. Ma anche quell'estremo oggetto di una possibile affezione legata a un essere vivente la delude: qualche volta l'uccello fugge via dal trespolo, e infine perisce pure lui. Non resta che ricorrere a una imbalsamazione, per conservarne almeno le spoglie. Del resto, progressivamente si fa il vuoto, attorno a Felicité, muore anche la padrona, che era divenuta l'ultimo suo baluardo; la domestica ormai anziana è quasi dimenticata nella casa vuota. A darle un ultimo barlume di fede nel futuro, di ragione per esistere, resta solo l'amata spoglia dell'animale impagliato. Naturalmente un'esatta *peinture de la vie moderne* e dei connessi *moeurs de province* esige dal narratore un rispetto scrupoloso dei riti del folklore. Questi prevedono le *Fêtes-Dieu*, a cui gli abitanti dei villaggi partecipano offrendo su altari improvvisati quanto hanno di meglio nelle loro case, e anche la protagonista dal cuore semplice intende dare il suo contributo, esponendo quanto ha di più caro, cioè appunto la spoglia dell'animale in

cui si racchiudono tutte le sue sacre memorie. Ma in proposito avviene un'interessante confusione mentale: quello che è solo un dono terrestre, prosaico, appena una chincaglieria domestica, nella mente ottenebrata della vecchia prende un ruolo di oggetto sacro, di reliquia pertinente alla sfera della religione. Dobbiamo ammetterlo, questa donnetta di basso conio alla fine osa sfidare la chiesa nei suoi simboli, nei suoi dogmi, sostituendo al culto di oggetti canonici un elemento legato a una sua devozione del tutto privata e personale, erige cioè un suo antisistema religioso, in cui si esprime anche una tacita, inconfessata ripulsa rispetto a valori e ideali che non l'hanno minimamente aiutata a sostenere i traumi dell'esistenza. Alla fine quell'uccello impagliato pare ritrovare qualche palpito di esistenza, e si fa carico di sollevare la povera donna del popolo verso un cielo trascendente, quasi a raggiungere, fuori del tempo, e delle vessatorie regole di questo mondo, le mete ideali cui ha aspirato negli anni della sofferenza quotidiana.

È incredibile notarlo, ma il finale del *Cuore semplice* viene così a consuonare con quello del secondo racconto, dedicato alla *Leggenda di San Giovanni l'Ospitale*, che pure sembrerebbe frequentare ben altri lidi e livelli. Ma è questo il miracolo proprio del sistema narrativo messo in atto da Flaubert, sempre pronto a trascorrere da un estremo all'altro di una vasta tastiera, per ricavarne però le stesse note. In partenza siamo ammessi di fronte a dati e a termini che non potrebbero essere più discordanti, rispetto al capitolo consacrato a modesti *mœurs de province*. Qui invece siamo invitati nei territori del romanzesco allo stato puro, a rivivere una situazione degna delle letterature medievali romanze, e delle connesse illustrazioni. Infatti l'autore si dice ispirato da una vetrata a colori di qualche chiesetta normanna, legata a un gusto romanico o forse anche anteriore. Del resto, l'intento dell'autore, in una circostanza come questa, è di portarsi fuori dalle coordinate della storia, in tempi posti in una magica sospensione, narrati e illustrati, in definitiva, da altrettanti cuori semplici, con un linguaggio fatto di icone elementari, stilizzate, che richiedono anche a livello di pagina un procedere con descrizioni piatte, semplificate al massimo. Forse agisce su di lui l'esempio delle novelle magico-folkloriche care a un ramo

della letteratura tedesca cosiddetta romantica, tra Hoffmann e Tieck, che però l'autore francese non segue nello sfruttamento di un gusto orrorifico allo stato puro. Al contrario, quando appare in scena Giuliano, il protagonista della novella, vi riconosciamo immediatamente l'ennesimo candidato alla formula dell'autoidentificazione, si tratta di una nuova e diversa proiezione parziale dell'autore stesso, anche se questa volta nei panni di un'icona di agile stilizzazione medievale, in sostanza, una controfigura di Sant'Antonio, con tutte le differenze del caso. A un ruolo passivo per eccellenza, qual era quello di Sant'Antonio, che possiamo immaginare assiso in poltrona per assistere alla sfilata dei fantasmi suscitati dalla sua fame di sapere, qui subentra un armigero, un cavaliere errante, dedito allo sport crudele della caccia, che pratica con accanito sadismo. La bulimia, l'attrazione verso il reale, si esprime nell'abbondanza di selvaggina che viene a cadere sotto i tiri del suo arco, e nel trasporto di questa pulsione distruttiva Giuliano non risparmia alcuna vittima, sopprime i cuccioli di femmine che, per questa sua malvagità gratuita, lo maledicono, preconizzando che finirà per uccidere i suoi stessi genitori, come infatti accade, involontariamente. L'antica leggenda medievale ricalca a sua insaputa il mito edipico. Giuliano, colpito dall'orrore di aver soppresso i suoi genitori, capovolge da quel momento la pulsione sadica a stritolare il reale nelle sue mani, rovesciandola in un complesso masochista di autopunizione. Da quel momento decide di rendersi utile all'umanità, e si presta all'umile servizio di traghettatore, nella cui funzione gli capita un giorno di accogliere un pellegrino ridotto in condizioni deplorevoli: lebbroso, affamato, scosso dai tremori della febbre. Questo ultimo dei mortali gli chiede in progressione implacabile di dividere con lui il giaciglio, e poi di avvicinarli il corpo per riscaldarlo, fino a vincolarlo in un abbraccio sempre più stretto. Ma al termine di quella adesione ripugnante, proprio perché affrontata senza esitazione, fino in fondo, scatta il meccanismo di compenso, la redenzione sublimante, anche nel senso letterale della parola, in quanto Cristo, presentatosi nei panni del lebbroso, solleva con sé in cielo l'anima di Giuliano. Qualcosa del genere l'abbiamo già incontrata nell'altro racconto, dove l'apparizione di Cristo è sostituita dall'animale impagliato, ma investito del medesimo

ruolo salvifico.

Nel primo e nel secondo dei *Tre racconti* si manifesta la solita funzione deiscente, l'incrinatura che sempre, nelle opere di Flaubert, viene a interrompere la compattezza oppressiva del reale, quale che sia il livello o la modalità secondo cui il narratore abbia deciso di incontrarla. Invece nel terzo racconto, *Erodiade*, questa nota diacritica, questo segno di alterità non compare affatto, e dunque la realtà si chiude su se stessa, a dirci dei casi sconsiderati di personaggi storici prigionieri dei loro ruoli, che non hanno nessuna consapevolezza dei grandi fatti che stanno accadendo attorno a loro, non sanno della grandezza e del ruolo di Giovanni Battista, respingono come inconsistenti rumori le dicerie che si fanno attorno a Gesù e ai suoi miracoli. È come se in *Salammbô* non ci fosse la presenza di Mâtho, ma il desolante panorama dei lutti e delle ferite che i contendenti si fanno da una parte e dall'altra dominasse sovrano. L'autore si sforza qui di trasferire il metodo del realismo-naturalismo, ovvero della scuola positiva e della ricostruzione fedele di scenari d'altra epoca, nel tratteggiare l'episodio affrontato, cercando di aderire il più possibile ai fatti riportati dalle fonti, relativi a Erode Antipa, a Salomé, all'incursione dei dominatori romani, articolati tra un Vitellio abile e astuto e un figlio Aulo, cinico e corrotto. I fatti nuovi, che stanno portando una luce diversa in terra, restano sullo sfondo, o se anche giungono ad affacciarsi in primo piano, devono comunque sottostare alle leggi della realtà fisica effettuale. Forse, la nota più eloquente e sinistra nello stesso tempo, nel racconto, è quanto vi si dice in chiusura, a proposito della testa decollata del Battista: "siccome era molto pesante, gli inservienti la portarono alternativamente". Il potere salvifico insito nei fatti relativi a Cristo e al Battista resta confinato tra le quinte, non accede direttamente in primo piano, nessuno qui si presenta a farsene paladino.

E viene finalmente l'opera finale e riassuntiva, il dramma intestato alla coppia, Bouvard e Pécuchet. Che la presenza dell'autore si sdoppi in due figure, non è certo una novità, nel repertorio flaubertiano, anzi, abbiamo già incontrato un fenomeno del genere in entrambe le versioni dell'*Educazione sentimentale*, dove però ciascuna delle due presenze giocava ruoli diversi o addirittura antitetici: l'uno assumendo su di sé i

valori generosi di apertura al diverso, l'altro invece le motivazioni legate alla normale lotta per l'esistenza. Questa volta i due sono assai simili, sofferenti ciascuno di una fondamentale debolezza e fragilità, il che forse ha indotto l'autore a spingerli a far coppia, in modo da sostenersi reciprocamente, seguendo del resto illustri modelli. Una coppia di amici per la pelle aveva dominato un capolavoro di Balzac quale *Il cugino Pons*, e si è visto pure che il motivo dei gemelli, delle presenze bine, speculari, compariva pure nell'armamentario degli autori tedeschi, da Jean Paul a Hoffmann. Comunque, non dobbiamo lasciarci ingannare dal dimesso stato di fortuna con cui i due si presentano, e si conoscono e apprezzano tra loro. Si tratta di modesti impiegatucci, di mezze maniche, addetti al servizio di copia di documenti d'ufficio, quali abbiamo già incontrato nella narrativa russa, tra Gogol' e Dostoevskij. Eppure, l'autore distribuirà equamente su entrambi il compito di alimentare il solito spirito oppositivo al sistema. Non lasciamoci ingannare dall'apparente pochezza dei due, essi sono contro la società del loro tempo, anche se la rivolta cui si danno avviene in modi timidi ed esitanti, senza alcun colpo di forza, il che provoca senza dubbio il rischio di una certa ambiguità, fino a far nascere talvolta il sospetto di trovarsi di fronte a dei filistei della più bella acqua, a dei ributtanti conformisti. Ma sta in ciò la solita alternanza flaubertiana tra bulimia e anoressia: accettare la realtà con tutte le sue lusinghe, o invece manifestare una sottile nausea nel momento stesso di ingurgitarla? Sarà l'ambiguità che dominerà anche il *Dizionario delle idee ricevute*, tra fascino, attrazione per la forza dei luoghi comuni, e ripulsa: inghiottire o vomitare, espellere da sé? Tornando alla nostra coppia di eroi, essi si presentano anche come sconfitti dalla vita, relegati nei più bassi gradini della scala sociale, privi di beni, a cominciare da quelli della famiglia e perfino del sesso. A ben vedere, Bouvard è un po' più navigato del socio, dopotutto è vedovo, e dunque ha un matrimonio alle spalle, e non per nulla proprio su di lui, cioè sul più incline all'avere, cadrà il solito colpo di dadi previsto dal sistema di quei tempi, l'eredità impensata che gli permetterà di licenziarsi dal lavoro soffocante, e di sopperire lautamente a sé e al compagno preso in carica. Andranno anche

a vivere in campagna, e già qui si ha l'atto di ossequio a un luogo comune: in città si soffre, in campagna si respira. Di fatto, i due ripetono l'atteggiamento che è già stato di Sant'Antonio e di San Giuliano, assumendo una postazione, o quanto meno una funzione fissa, e da lì dandosi a praticare esercizi vari in tutte le direzioni. Quello che comunque caratterizza le loro manovre, condotte nel *buen retiro* di campagna, è la carica utopistica e nello stesso tempo sistematica dei loro interventi. Essi affrontano quasi tutte le attività previste da un prontuario o da un'enciclopedia dei saperi e dei mestieri del loro tempo. In ogni operazione mettono un lievito di ansia sperimentale, di ricerca innovativa, che è appunto la traccia della loro inguaribile diversità. Da un lato Flaubert è troppo consapevole che per il momento le leggi del positivismo, del realismo incombente, sono vincenti, e dunque i tentativi della coppia sono destinati al fallimento; ma c'è della grandiosità, della nobiltà nel loro caparbio provarci in ogni caso, e soprattutto nel non arrendersi, nel ripartire ogni volta, gettandosi su nuovi progetti. Ecco dunque la lista, godibile, umoristica, di quei tentativi spericolati, ma pur sempre mossi da un pizzico d'ingegno: tentativi di praticare la flebotomia sui buoi, di fare la birra con foglie di quercio, di usare strani preparati chimici per le conserve. I furbi agricoltori del luogo dubitano, restano perplessi, o si scandalizzano addirittura. Essi d'altronde rispettano la consistenza patrimoniale di cui Bouvard gode per l'eredità ricevuta, che però subisce perdite continue, proprio per i costosi esperimenti tentati dalla coppia, e anche perché si tratta di persone ingenui di cui gli smalizati vicini approfittano, derubandoli, approfittando di loro in tutti i modi. Dall'agricoltura i nostri eroi passano all'astronomia, poi si danno agli scavi archeologici, e si lasciano pure tentare dal teatro cimentandosi nella recita. Sono anche sorretti da schietti intenti progressisti, per cui gioiscono dei fatti del '48, in cui le loro vicende supergìù risultano collocate, partecipano delle teorie socialiste di Saint Simon, Fourier, Blanc. Il loro candore ha un risvolto di tipo sessuale. Forse il più umile e regressivo dei due, Pécuchet, è giunto vergine a quella convivenza; certo è che arrossisce se si parla di sesso, e non appena si lascia corrompere da un amore facile, si becca una malattia venerea. Quanto al più

intraprendente e navigato Bouvard, rischia di essere preso ai lacci da una matura vedova, che in seguito gli vuol far causa per mancata promessa matrimoniale. Col che, si rasentano situazioni degne del Pickwick dickensiano, e del resto, se vogliamo insistere con riferimenti alla letteratura inglese, i dibattiti a tavolino della strana coppia possono anche ricordare le asfittiche discussioni dei fratelli Shandy, con relative invenzioni esilaranti, strampalate, bizzarre. La verità è che, proprio per il loro candore, questi due cuori semplici incontrano le maggiori difficoltà quando affrontano il quesito se darsi o meno una discendenza. La loro vocazione di scapoli impenitenti li destina a rimanere senza figli, ma cercano di rimediare mediante l'adozione di due rampolli, Victor e Victorine; eccoli dunque entrare pure nei panni di educatori, precettori, maestri di scienza, ma anche su questo fronte i loro generosi progetti vanno a urtare contro la barriera dei difetti insiti nella natura umana. I due figli adottivi non partecipano affatto a quei loro afflitti verso l'alto, anzi, sono creature impastate di fango, refrattarie alla cultura, capaci di quegli atti gratuiti di crudeltà che la coppia insegnerebbe a evitare (arrivano a infliggere una morte atroce a un povero gatto randagio). Con implacabile progressione, le rozze istanze della vita e del sesso si impadroniscono della condotta dei due ragazzi: Victorine viene sorpresa mentre se ne sta abbracciata a un garzone di passaggio, e sotto il materasso del letto di Victor gli allibiti genitori adottivi scoprono del denaro, probabile frutto di un furto.

In quest'opera si palesa sempre più allo scoperto la natura additiva, paratattica su cui è costruita la narrativa flaubertiana, proprio per quel suo impulso a far sfilare davanti ai protagonisti una serie di casi, il più possibile abbondanti e variamente assortiti. Come se un ritmo orizzontale dominasse il procedere delle vicende, rendendo oltretutto impossibile, o inutile, l'imporsi di un termine, di una cessazione, magari sotto la specie così cara al narrare di ogni tempo, di una catastrofe, o di un *happy end*. Forse proprio in quest'opera estrema, sia in senso cronologico che tecnico-formale, l'autore a un tratto getta la spugna, non conclude, arresta il treno degli esperimenti vissuti dalla coppia senza farlo giungere a una stazione terminale. Il racconto si interrompe, abbiamo solo degli

appunti circa possibili continuazioni e conclusioni, ma di sicuro non cessano gli smacchi patiti dalla coppia. Inoltre, a forza di punzecchiare il sistema dominante, seppure con colpi di spillo, questo si pone in allarme, scattano sospetti, rischi di incriminazione ai danni di quei due sconsiderati, che non si sa bene se relegare nel reparto degli alienati mentali, ma innocui, o nella categoria dei pericolosi sovvertitori. Però, come si è detto, proprio perché in quest'occasione trionfa un ritmo orizzontale, di scorrimento lineare, non si presenta mai agli occhi dei due la possibilità di concludere con un suicidio, in riconoscimento della loro totale e sempre confermata diversità rispetto ai normali. Semmai, al termine di tutte le nuove prove, non resta che collegare gli estremi della catena, ritornando alla casella di partenza. Forse i due si rassegnano a concludere il loro tentativo di fuga riprendendo il vecchio, umile, ripetitivo lavoro di copisti. In fondo, quello che conta, è che, dal principio alla fine, da tutti i loro comportamenti si sia sprigionata una differenza di potenziale rispetto allo scorrimento piatto proprio del sistema dominante: tante minute scintille, tanti iati, che però non intendono mai provocare un bruciante cortocircuito.

10.3. Zola, un destino di normalizzatore

Émile Zola (1840-1902) viene, ancor più di Flaubert, a fornire una specie di parata finale del realismo moderno, come impostato e svolto da Balzac, ma con una profonda differenza rispetto al collega più anziano, in quanto, come si è appena visto, la diligente epitome fornita da Flaubert è presentata in controluce, a partire da un punto di vista di sottile opposizione contro i blocchi di un realismo greve, opaco, soffocante. Zola accetta invece in pieno quel clima, e anzi fa in modo che lo sguardo con cui esso viene misurato, analizzato, soppesato, non

abbia più tremori e incertezze, ma proceda con passo monotono e implacabile. Il suo compito, quindi, è di emendare il grande capostipite Balzac da sue eventuali incertezze e titubanze. Egli insomma interviene a espungere dalla *Commedia umana* quanto non è in linea con i suoi impliciti postulati. Per esempio, abbiamo detto a suo tempo che Balzac era tutt'altro che insensibile a concedere qualche spazio a temi della specie romantico-romanzesca; ebbene, Zola elimina queste varie tentazioni verso figure e vicende che sfuggano agli incalzanti registri del verosimile, ai dettami della prassi, della lotta per la vita. In fondo, se ci rifacciamo alle due grandi componenti di base davanti a cui ogni narratore deve effettuare le sue scelte, i suoi dosaggi – cioè l'impostazione di trame dinamiche e complesse o l'attenta analisi di caratteri, privati o collettivi che siano – Zola non ha dubbi: interviene abolendo tutte le tentazioni appartenenti alla prima sfera. Il romanzesco entra in lui, ma "quanto basta", in funzione sussidiaria, tanto per stringere più da vicino caratteri, ambienti, modi di vita. Per questo verso egli marcia verso l'ideale che poi si dirà del "romanzo ben fatto", dove si procede coi piedi per terra, e non sono ammesse situazioni che eccedano un rigido controllo esercitato dal verosimile. Vale in proposito quanto del resto si è sempre detto del narratore provenzale, che egli mira all'effetto della natura morta, dove le imprese umane si presentano strettamente impastate nelle cose, succubi dei dati ambientali, piuttosto che manovrarli a loro piacere. Un altro modo di dire questi tratti "normalizzanti" messi in atto da Zola sta nell'osservare che nei suoi romanzi sparisce il protagonismo umano, sia verso l'alto che verso il basso. Nella *Commedia balzacchiana*, nonostante il dominio ormai evidente della ragione economica e della lotta per il successo, non mancavano esempi di segno opposto, personaggi capaci di un disinteresse e di un buonismo estremo, sul tipo di certe prostitute capaci di amare alla follia i loro uomini, o di certi delinquenti come Vautrin pronti a adorare una sorta di figlio adottivo, o si pensi ancora al maniacale amore paterno provato da Goriot. In sostanza quegli esempi estremi di virtù che appartengono alla tradizione del romanzesco alla maniera di Victor Hugo, o ancora prima, di Walter Scott, di Manzoni, non vengono cancellati dalla narrativa balzacchiana, che d'altra parte è

capace pure di offrirci figure giunte ai più bassi gradi del delitto e della nequizia. Invece anche su questo fronte Zola “normalizza”, ovvero livella: non ci sarà alcun eroe emergente, nella sua enorme fabbrica, egli non concederà mai deleghe per l’esercizio di una piattaforma di valori superiori da mettere sul suo conto. Sotto questo punto di vista, c’è un contrasto che non potrebbe essere più vistoso, rispetto a Flaubert, il quale per parte sua si insinua parzialmente in ognuno dei suoi protagonisti, laddove Zola li abbandona al loro destino, non fa sconti, non pronuncia assoluzioni. Il che, beninteso, vale anche all’altro estremo della scala, verso il basso. Anche qui è difficile che egli ci dia personaggi totalmente negativi; per ciascuno, sia esso collocato nelle alte sfere o ai minimi gradini, scatta la giustificazione di una comune condizione umana: siamo tutti esseri umani, il che, dal punto di vista di Zola, significa che siamo tutti immersi nelle costrizioni e abiezioni di una macchina fisiologica che non perdona. Il vizio umano non deriva da qualche nostro protagonismo velleitario, bensì da una natura fisica che volge irrimediabilmente al peggio, imponendo malattia, decadimento, dolori corporali. Questi mali sono là, immanenti, incalzanti, logoranti, e non perdonano neppure in termini di classe sociale. È vero senza dubbio che chi si trova in alto nella gerarchia, o vi perviene con manovre astute, o per colpo di dadi di una sorte benigna, si difende meglio dalle minacce della macchina fisiologica, ma prima o poi la malattia viene a battere anche a quelle porte; mentre certo i suoi effetti risultano più palesi e devastanti quando vanno a colpire nei bassi strati della società. Tutto ciò significa che Zola assegna alla sua enorme impresa una intelaiatura ideologica ben ferma e chiaramente enunciabile, cosa che, ancora una volta, non avviene con altrettanta chiarezza nel caso di Balzac. Da qui si arriva a una conclusione che tutti sono stati pronti a trarre, nel caso del successore, accusandolo di essere pervenuto a convinzioni, a tesi, e certo stendendo i saggi raccolti sotto il titolo del *Romanzo sperimentale* Zola è sembrato dare pienamente ragione a interpretazioni del genere. Ma forse lo si può assolvere dal reato di essere incorso in una concezione di cupo determinismo. Per esempio l’argomento tanto conclamato dell’ereditarietà e dei suoi inflessibili effetti non ha poi, nei vari romanzi zoliani, tutto quel peso che l’autore stesso credeva di

avergli assegnato. Ci sono, sì, casi palesi di costrizione ereditaria all'omicidio o alla pazzia. Ma in definitiva non si va oltre le percentuali che vengono inevitabilmente distribuite dalle imperfezioni della nostra macchina fisiologica. In fondo, delitti, malattie, decessi compaiono, nell'enorme commedia umana zoliana, quasi per ragioni di statistica, è la natura, o diciamo pure, usando un suo titolo, la bestia umana, a implicare quei tristi accadimenti, senza bisogno di aggiungervi effetti ulteriori scaturenti dal funesto motivo dell'ereditarietà. Comunque, anche a prescindere da quella possibile tara, il destino umano è preso dentro una morsa implacabile cui nessuno riesce a sottrarsi. E di questo universo perfetto, coeso, ma anche irrespirabile, Zola è il solerte, accanito, implacabile legislatore, con la pazienza di un artefice di lungo corso. Col che egli si dà come il *terminator* della grande parabola del romanzo moderno, nel suo assetto inesorabilmente realista-naturalista (per quanto concerne le sue prestazioni, riesce difficile stabilire nette distinzioni tra i due "ismi"). Ma ciò significa anche che nella narrativa zoliana questo blocco tremendamente coeso risulta spinto verso una catastrofe finale, come fosse un treno lanciato a grande velocità verso un baratro. Viene da pensare al famoso dipinto dell'inglese William Turner, ma steso circa un mezzo secolo prima, in cui si vede appunto una locomotiva gettarsi in avanti, a sfraccellarsi verso una barriera di indistinzione crescente. Ebbene, l'intera compagine della narrativa moderna realista-naturalista, nel trattamento fornitoci da Zola, va verso quel disastro, dopo di che ci sarà spazio solo per una narrativa fondata su altri criteri e postulati, anche se a designare questo continente dell'"altro" abbiamo solo l'etichetta generica del contemporaneo. In qualche modo Zola presagisce che si è giunti alla fine di un percorso, e che in seguito si dovrà cambiare radicalmente, ma non ha in sé nessuna volontà e capacità di essere egli stesso l'artefice di un simile mutamento.

A dire il vero il suo primo romanzo di qualche successo, *Teresa Raquin*, non permette di intuire simili grandiosi sviluppi, anche se è già una perfetta analisi di una vicenda immersa in due realtà ben care al narratore, in seguito tante volte da lui visitate: il ventre di Parigi, e dentro di esso un *ménage* piccolo-borghese di grama e squallida mediocrità, sorretto da una

donna forte, Madame Raquin, che amministra accuratamente la sua bottega di merceria, ma risulta già colpita da una disgrazia della vita, in quanto il figlio Camille è debole, malaticcio, incerto negli atti. Eppure, non c'è in lui nessuna tara ereditaria, il che ci porta a confermare quanto si osservava nel cappello iniziale: Zola non ha bisogno di additivi, di carichi aggiunti. Per lumeggiare i mali della condizione umana, basta invocare la debolezza della nostra carne, pronta a trasmettersi a un apparato mentale, intellettuale, decisionale che ne è strettamente prigioniero. Camille è fragile per una questione di numero, sono le leggi statistiche a volere così. Dunque, basta poco per sopraffarlo, come succede a opera di una cugina, Teresa, che giunge dal contado, e cioè dall'altra realtà costitutiva della *Commedia umana* in versione francese. Essa viene importata quasi per carità, a fare da commessa, ma per quel pizzico in più di ardimento che possiede, ben presto riesce a dominare il cugino e a portarlo a un matrimonio di convenienza, uno dei tanti che si celebreranno nell'intera epopea zoliana. Quasi seguendo le leggi della botanica, la pianticella esuberante presente in Teresa, non venendo saziata dalle inesistenti virtù sessuali e psichiche del marito accettato per convenienza, si volge a cogliere i raggi di un amore più confortante prestatole da Laurent, un impiegatuccio quale potremmo incontrare anche nella pagine di Dostoevskij; ma mentre gli eroi meschini del narratore russo, o i pedanti Bouvard e Pécuchet di Flaubert nutrono magnanimi sentimenti di rivolta, qui sia Teresa sia Laurent fanno solo i loro calcoli utilitari, che consistono nel prendersi il piacere extraconiugale, e nel tramare di conseguenza i modi per renderlo stabile, accompagnato anche dal tornaconto economico. Sarebbe sufficiente uccidere quel fastidioso marito ed erede della modesta bottega, conciliando così in un colpo solo cuore e affari. Dunque ecco che la coppia si prepara al delitto, non per fini eversivi, alla maniera di Raskolnikov, né per particolare malvagità, ma semplicemente per seguire i dettami della bestia umana, che spesso incita a uscir fuori dal seminato e a delinquere – le statistiche sono là a dircelo, e la cronaca nera riportata dagli organi di stampa è pronta a narrarne mille casi e circostanze. Ecco allora il delitto, consumato in una gita in barca, tra incertezze, titubanze, goffaggini, in quanto i

nostri due non sono certo creature diaboliche, bensì fatte di una pasta comune. Potremmo anche dire che un delitto così, di specie acquatica, si potrebbe anche incontrare nelle pagine di Dickens. Tuttavia, nel contesto del grande narratore inglese, attorno a esso si scatenerebbero conflitti tra i buoni e i cattivi, qui invece predomina un'ansia livellante: i due, divenuti criminali quasi per caso, provano innanzitutto un certo patema d'animo per il fatto che il cadavere non emerge dalle acque, forse Camillo non è morto e potrà tornare nei panni di implacabile accusatore? Ma esiti del genere sono da lasciare ai cultori del romanzesco, nei cui confronti Zola chiude fermamente, e dunque, eccolo finalmente, il cadavere, offerto ai due per l'atto legale del riconoscimento della salma. Però in seguito il rimorso si fa strada in loro, e ancora una volta non certo per pulsioni magnanime che comportino il pentimento, alla maniera di Raskolnikov, ma semplicemente perché la mediocre stoffa umana di cui i due sono fatti non regge la responsabilità, essi si logorano nel male di vivere, c'è come un'entropia incalzante a mettere in crisi i loro apparati fisici e psichici, anche senza dover aggiungere il carico di deficienze ereditarie particolari. Quanto all'unico personaggio lucido e forte della situazione, Madame Raquin, anche lei è vittima del procedere implacabile della macchina fisiologica. Viene colta da paralisi, e quindi assiste impotente sia alla progettazione del delitto, da parte dei due, sia al degradare del loro rapporto di coppia, fino alla decisione finale di bere entrambi un veleno nel medesimo bicchiere per mettere fine a quel lento logorio.

Teresa Raquin è da considerarsi come un organismo narrativo già perfetto, ben condotto, ma anche molto limitato nelle sue dimensioni, un dramma che si consuma in un bicchier d'acqua. Il giovane narratore, incassato un primo tiepido successo, avverte che ci vuole ben altro per i suoi polmoni, se si vogliono rendere degni di ereditare l'eredità balzacchiana. Ci vuole una *Commedia umana*, ma anche in questo caso "normalizzata", cioè pianificata con più cura di quanto non fosse quella del predecessore, che come abbiamo visto procedeva alla buona, empiricamente, raccogliendo via via dei materiali non previsti, eterogenei anche nei rispettivi formati. E certo, anche Balzac aveva escogitato che a cementare i vari pannelli di quel suo ampio polittico intervenissero dei collanti,

delle figure trasversali, e così ci aveva offerto delinquenti incalliti come Vautrin, o banchieri d'assalto come Nucingen, o arrampicatori sociali come Rastignac, ma pur sempre in un clima di provvisorietà, secondo ispirazioni e sollecitazioni del momento. Zola invece procede con metodo, e mette in piedi una cornice che sia elastica, così da poter allargare le sue maglie, le sue spire, a soffietto, in modo da abbracciare una casistica ampia, esaustiva, capace di toccare le più varie caselle della *Commedia umana*, con inesorabile procedere analitico. Da qui l'idea di seguire passo passo le avventure di un'unica famiglia, i Rougon-Maquart, attraverso le copiose nascite di prole, i matrimoni, le migrazioni, gli alti e bassi della fortuna, o dei meriti personali, il tutto nel periodo del secondo impero napoleonico, che è quello in cui il narratore vive e che conosce da vicino. Infatti tra i punti fermi della sua adesione totale al verosimile c'è anche quello di non poter arretrare nel tempo e nella storia. I costumi devono essere stati vissuti, verificati in prima persona. E si aggiungerebbe, come ulteriore molla ispiratrice, il motivo del sangue corrotto e di una tara ereditaria che spingerebbe taluni dei Rougon-Maquart al delitto o alla pazzia, ma si è già detto che la macchina zoliana non ha bisogno di questo carico ulteriore. Non tutti i Rougon-Maquart finiscono male, anzi, taluni di loro balzano in alto nei gradini sociali, e viceversa la follia omicida o il degrado mentale scattano in altri attori della medesima epopea, anche se risultano estranei ai rami della famiglia mostruosamente proliferante. Che dunque non costituisce una realtà sostanziale, ma è appena un espediente per rendere metodico lo scandaglio di usi e costumi. L'apparizione di qualche membro del clan fatale, in luogo di essere un motivo necessitante di trama, funge quasi da vezzo decorativo, come voler mettere la firma ai propri prodotti, un po' come, ai nostri tempi, il grande regista cinematografico del giallo Hitchcock usava entrare per un attimo da comparsa nei suoi film. Conta, ancora una volta, nel caso di Zola, l'intento metodico, il calcolo a priori, che lo aveva portato a pianificare almeno una decina di romanzi da dedicare al ciclo, poi raddoppiati di numero, il che è un segno in più di una volontà implacabile di procedere allargando la rete, infittendone le trame.

Qui non è possibile dare conto analiticamente di ciascuno dei

venti romanzi che costituiscono il grande ciclo, tanto più che riesce assai difficile stabilire voti in pagella, distinguere tra opere di successo e altre che prestino il fianco a riserve. Anche per questo verso trova conferma il procedere zoliano con passo metodico, da schiacciasassi livellante, senza quegli sbalzi in su e giù che invece diversificavano i prodotti dell'officina balzacchiana. Riesce pure difficile seguire la cronologia ufficiale dei singoli contributi, magari giustificata in base a quel filo di saga familiare, che però abbiamo detto essere assai fragile e pretestuoso. Meglio valerci di un criterio tematico, scandito tra i due terminali che quasi sempre sorreggono ogni impresa narrativa in Francia, i costumi di provincia e quelli metropolitani. Si parte dunque dall'immaginaria Plassans, che usualmente si dice corrisponda a Aix-en-Provence, in cui l'autore aveva trascorso gli anni di infanzia e adolescenza, in assidua compagnia di Paul Cézanne e di Paul Alexis, a coltivare con loro sogni di gloria, da acquisire evidentemente sull'inevitabile piazza di Parigi. Da lì vengono i Rougon-Maquart, che non seguiremo proprio fin dalle prime apparizioni, basterà rifarci a un prodotto poderoso quale *La conquista di Plassans*, dove a dire il vero l'elemento forte è dato da una figura di religioso, Ovide Faujas, abbastanza insolito nel repertorio zoliano. Beninteso non c'è in lui nessun barlume di vera *pietas* cristiana, bensì la tetragona volontà di emergere nutrita da un membro di classe povera, deciso a pervenire al successo, armato del solo abito talare ma pronto a ogni intrigo, sia presso le gerarchie ecclesiastiche sia nei meandri della politica. Di sicuro egli è inviato in quel lembo di provincia dai poteri forti della capitale, e forte è davvero il suo carattere, temprato dai digiuni, da una vita di ristrettezze e di rinunce, protetto da una madre che lo sostiene con cieca fedeltà animalesca, mentre rischiano di comprometterne gli integerrimi costumi una sorella e soprattutto un cognato, che viceversa indulgono al vizio. Ma nel suo orgoglio spietato e inflessibile di *self-made man* il Faujas si trascina dietro i parenti colpevoli, ne copre con cinismo e orgoglio le malefatte. Certo è che questo nucleo di adatti alla vita, di vincitori potenziali, sa fare strame dei deboli rampolli dei Rougon e dei Maquart incontrati sul loro cammino, nelle persone di Marthe Rougon e di François Muret, del ceppo dell'altra fatale famiglia, cugini

tra loro, ma obbligati a sposarsi per il premere degli interessi di casta. Matrimonio come tanti, di ragione, privo di passioni, dove la moglie langue, finché incontra sulla sua strada il forte abate, di cui è subito perdutamente innamorata, ma egli mira soprattutto alla sua ascesa, e dunque è indotto a disprezzare la non voluta preda che gli si getta ai piedi, provocando in lei, a causa di quel rifiuto altezzoso, sconvolgenti crisi isteriche. Inutile dire che Zola, perfetto conoscitore della fisiologia umana, stende sempre pagine spietate sul mal funzionamento della sessualità, quando sia trascurata o repressa. Debole è anche il coniuge Muret, che si sente usurpato dal temperamento d'acciaio dell'ecclesiastico spietato, e qui, è vero, Zola fa scattare la molla obbligata delle tare ereditarie. C'è senza dubbio un ramo di pazzia che ottenebra i riflessi del povero capofamiglia espropriato della sua casa, insidiato nel talamo, ma siamo sinceri, a voler trarre un lucido referto partendo da simili dati, chi non avrebbe crisi di angoscia, reazioni immature e spropositate, come appunto quelle che poco alla volta si impadroniscono dello sventurato Muret? Si giunge perfino a racchiuderlo in manicomio, ma non tarda a fuggirne andando ad appiccare il fuoco alla casa da cui è stato praticamente espulso, e diciamo pure che si tratta di un rogo vendicativo, accolto quasi con sollievo dal lettore, irritato tanto dalla debolezza dell'erede dei Maquart quanto dalla forza pervicace dell'arrampicatore sociale Faujas.

Plassans è destinata a rimanere sullo sfondo, dato che nella narrativa francese, chiunque sia a gestirla, risuona un inevitabile "a Parigi a Parigi". E appunto nella Ville Lumière, che in realtà appare come un cupo antro di tenebre, si trasferisce senza indugi la *Commedia umana* zoliana, col fermo proposito di frequentare la capitale prevalentemente nelle zone basse, del proletariato, o ancora più in giù, pur non mancando di andare a toccare con pari maestria anche i quartieri alti. A questo proposito conviene forse operare un ritocco, rispetto all'impostazione di base secondo cui l'impresa zoliana viene qui proposta. Questa non viene solo a "normalizzare" i precedenti balzacchiani, ma ci appare pronta a cogliere anche una vistosa eredità da Hugo, il che però ne conferma il ruolo conclusivo e riassuntivo nei confronti dell'intero ciclo del romanzo moderno. In effetti la Parigi zoliana è soprattutto quella dei Miserabili

alla Victor Hugo, uno strato sociale non troppo amato da Balzac, per la sua visione energetica della lotta verso il successo economico, nei cui confronti i rappresentanti del quarto stato sono troppo handicappati in partenza, perché valga la pena di occuparsene. E dunque, il miserabilismo popolare è banco comune di prova, per Hugo e Zola, ma con la differenza ormai più volte segnalata che il primo concepisce figure salvifiche, basti pensare a Valjean, mentre l'altro non le ammette, o subito le deprime, le degrada, semmai nutrissero afflati del genere.

L'ingresso nella capitale avviene col *Ventre di Parigi*, un titolo che va oltre le vicende sistemate in questo contenitore e potrebbe essere assunto a rappresentare tutta la problematica dedicata ai Miserabili in versione zoliana, il che corrisponde a circa tre quarti dell'intero ciclo. Nella metropoli entriamo per la porta di servizio, nel modo più precario che si possa escogitare, infatti viene subito presentato un protagonista, ma ammalato di assenza, di debolezza, di irresoluzione, come sono tutti i pretendenti a qualche eventuale titolo di eroismo nell'epica del nostro autore. Si tratta di Florent, evaso dalla Caienna, dove era stato mandato per i suoi trascorsi di rivoluzionario consumati sulle barricate del '48. Figure del genere ritorneranno periodicamente, quasi in ogni romanzo di Zola, ma sempre da lui delegittimate, viste quasi con commiserazione, esposte all'inevitabile fallimento dei loro moti generosi. Certo lo stato delle cose è bestiale, insopportabile, lo *struggle for life* semina rovine e morte, è giusto detestarlo, ma l'autore non vede proprio come se ne possa uscire, i tempi non sono ancora maturi per la rivolta. Il nostro Florent entra in città nascosto nel carretto di una brava contadina che porta le sue derrate al ventre di Parigi, cioè al grandioso mercato delle Halles, dove si accumulano montagne di ortaggi, pesci e carni. Appare del tutto appropriato che il nostro narratore scelga un simile luogo per il primo impatto su Parigi, in rispondenza della sua visione che premia i valori corporali su quelli della mente. Il ventre è il motore primario delle nostre vicende, ne costituisce l'alfa, ma anche l'omega, dato che tutto è comunque destinato a corrompersi, esattamente come i cibi accatastati nelle Halles. Florent, che trova subito un suo compagno di sventura in un altro intellettuale, Claude Lantier, presto chiamato a soffrire in prima persona in un prossimo romanzo,

L'opera, incontra tiepide accoglienze, perfino dal fratello minore che pure ha allevato con ruolo paterno, e beneficiato in ogni modo, ma i normali preferiscono procedere nel pieno ossequio dei poteri dominanti, e vedono di malocchio quel guastatore, quell'untore manzoniano che viene a inquietare la pacifica esistenza comune. O meglio, di ragioni d'affanno ce ne sono già tante, imposte dalle crudeli leggi della sopravvivenza, e proprio non si vede che cosa voglia quel campione sbagliato dell'utopia, quel velleitario raddrizzatore delle zampe dei cani. E dunque egli non si integra per nulla nella consorteria degli addetti alle Halles, anche perché ha il torto di non accogliere le profferte sessuali che le donne gli indirizzano, gli manca la battuta pronta, passa tra i banchi incerto, freddo, chiuso in una guardinga solitudine. Tanto vale respingerlo al mittente, farlo tornare alla Caienna da cui invano aveva tentato di evadere. Comunque, con questo poderoso romanzo è già iniziata la *full immersion* nella metropoli, sentina di ogni abbruttimento e degrado, e l'autore è ben deciso ad affondarvi col suo solito passo metodico, non lasciando alcun settore privo di indagine. Le opere centrali di questo affondo sistematico sono *L'assommoir* e *Nana*, oltretutto poste in uno scoperto nesso sequenziale. La prima di queste appare legata a doppio filo a un tema fin troppo evidente e risaputo, quello dell'alcolismo, in cui i miserabili di Parigi, e con loro chiunque altro malcapitato soggetto che si trovi nelle pessime condizione secondo cui allora avveniva il lavoro operaio, sono trascinati a sottostare inesorabilmente. Troppe le fatiche, le privazioni, i digiuni forzati, che non si sopportano se non col conforto della droga narcotizzante che è l'alcol. Eppure *L'Assommoir* non è un atto di resa immediata all'incombere di questa piaga sociale, anzi, esso registra gli sforzi compiuti dalla protagonista, Gervaise, per sottrarsi a quella sciagura, di cui ben conosce, al pari di ogni altra creatura posta nel suo medesimo stato, il potere abbruttente, di gorgo inesorabile da cui bisogna tenersi a distanza prudenziale. Ma quante sono le disgrazie che si abbattano su di lei, impartite da un narratore demiurgo, che tuttavia può sempre giustificare le condanne che infligge alle sue creature trincerandosi dietro i numeri della statistica. Gervaise, abbandonata con figlioletti a carico da un Lantier di turno, secondo la vicenda allora assai comune, di un

capofamiglia oberato da una nidiata di figli, e dunque indotto a disfarsene, anche perché attratto da un letto più seducente. Per fortuna Gervaise incontra sulla sua strada un buon diavolo, Coupeau, onesto artigiano che ripara tetti e grondaie, guadagnando decorosamente il suo vivere, e con lui fa venire al mondo, non c'è scampo alla natalità incontrollata, la futura eroina di uno dei romanzi più riusciti, Nana. I due giungono perfino a regolarizzare il loro rapporto con un matrimonio, e sono davvero straordinarie le pagine impiegate dall'autore per narrarci in cronaca diretta in quali modi allora si compisse il rito del matrimonio per una coppia di poveracci, in municipio, senza tante pompe, concedendosi poi un banchetto, rattristato da diverbi dei commensali, non abituati all'abbondanza di cibo e di bevande che l'evento imponeva, almeno *una tantum*. Segue una gita di piacere, che sposi novelli e amici e parenti decidono di consumare recandosi a una meta per loro assolutamente insolita, una visita al Louvre, ed è ancora una volta magistrale la capacità del narratore di filtrare i capolavori dell'arte secondo la bassa sensibilità di utenti così impreparati. Ma quel momento di sollievo e di distensione, ahimé, è solo episodico, i mali previsti dalla statistica riprendono ad abbattersi sulla coppia: il bravo Coupeau resta vittima di una caduta rovinosa che gli impedisce di continuare nel suo lavoro, da quel momento è un peso in più che viene ad aggravare il *ménage* già così compromesso di Gervaise. Il gorgo dell'alcolismo si impadronisce dei due disgraziati, dapprima ne viene travolto Coupeau, divenuto invalido a vita e costretto al ricovero in ospedale, poi addirittura vittima del *delirium tremens*; e anche Gervaise, nonostante la forza iniziale e i buoni propositi che l'hanno sempre guidata, cede a sua volta. Nana, visto il livello di estremo decadimento raggiunto dalla famiglia, decide di andarsene per cercare miglior fortuna, alla madre non resta che tentare di battere il marciapiede, ma con ben scarsi esiti, visto l'invecchiamento precoce del corpo, e del resto la morte è ormai in agguato, siglata da una battuta affettuosa e sarcastica a un tempo del becchino che confeziona una cassa rudimentale per quel cadavere di nullatenente: "Fais dodo, ma belle". L'unica magra consolazione che si può trarre in merito sta nell'osservare che il dispositivo narrativo concepito da Zola non fa sconti, e dunque a *faire dodo* discenderanno tutti i

personaggi, alti o bassi che siano, della sua implacabile *Commedia*.

Intanto Nana si è salvata ed è pronta ad approfittare della sua bellezza, di tipico fiore del fango, come talvolta gli ortaggi più rotondi e morbidi risultano prodotti grazie a una volgare concimazione con lo sterco. Non le resta insomma che praticare il più antico mestiere del mondo, che è poi l'ultima risorsa che si offre alle donne appartenenti allo stato dei miserabili hughiani, e che Zola viene a ribadire nel modo più fermo. Non stupiamoci, non offendiamoci, il narratore non intende affatto andare a pescare nel pruriginoso. Ha pur sempre dalla sua il conforto dei dati statistici: così avveniva a quei tempi, e così avviene ancora ai nostri giorni con le donne diseredate che vengono dai paesi marginali. La bellezza, sensualità, *sex appeal* concentrati in quella splendida macchina fisiologica che è Nana vengono a costituire, nel romanzo omonimo, un polo magnetico di irresistibile attrazione, tutto il mondo maschile si lascia incantare al suono di quella pifferaia magica, che sa organizzare benissimo la sua giornata professionale con orari e turni per i vari amanti ammessi alla sua corte, ben amministrati da una solerte e devota cameriera, Zoe. Del resto già il capostipite della narrativa moderna Defoe, aveva impostato magistralmente, in *Lady Roxana*, tutti i dati di una situazione del genere. Solo che l'antesignano inglese ci dava scarse cronache, laddove questo tardo erede giunto nella piena maturità dei tempi è capace di offrirci quadri di estrema precisione icastica nei dettagli, sia per quanto riguarda le attrazioni di Nana, sia per i riti e i cerimoniali che si compiono nella sua alcova. Attorno a questo polo d'attrazione, come lampada che attira a sé falene smarrite e senza più controllo, ballano vari esponenti del consorzio sociale, campioni di diversi stati di fortuna e di diverse età. Il caso più delizioso è fornito da Georges, un ragazzino che si potrebbe pensare in età prepuberale, ma che invece è già stato conquistato dal fascino di quel corpo irresistibile. La madre, Hurgon, è una dama perbenista che freme di sdegno solo al pensare di essere vicina, quando se ne sta nella sua casa avita di campagna, alla prostituta di lusso cui un amante di turno ha offerto una villa fastosa negli immediati dintorni. La dama pudibonda non sa che il figlioletto, dicendosi ammalato, in realtà fugge per

raggiungere la professionista dell'amore e perdersi con lei in teneri abbracci. All'altro capo della tastiera umana è posto un influente notabile della corte napoleonica, il barone Muffat, che a sua volta è perduto irrimediabilmente nei lacci di Nana, fino a distruggere poco alla volta il suo ingente patrimonio e la sua rispettabilità sociale, nonché il matrimonio – peraltro avvenuto secondo gli usuali parametri della convenienza economica, tanto che in pratica egli non aveva più alcun rapporto con la moglie. Eppure, tanta è la potenza del pregiudizio, che quando Muffat viene a sapere di essere tradito dalla coniuge, medita tremenda vendetta; e tocca proprio a Nana doverlo consolare, consigliandogli anche di non sfidare a duello il rivale, per non dare pubblico scandalo. Nana, infatti, in fondo è buona e generosa. Pur approfittando all'estremo della sua avvenenza, c'è in lei una giustizia distributiva nel darsi a tutti, anche al di fuori di calcoli utilitari. Attorno a lei scoppiano anche drammi crudeli: per esempio il candido Georges, l'adolescente preso ai lacci, dopo aver approfittato del favore di Nana con grazia monellesca, quando si sente abbandonato da lei giunge a un tentativo di suicidio. E Muffat discende sempre più le scale del degrado. Nana è perfettamente consapevole di essere dispensiera di guai e rovine, ma non lo vuole, anzi, tenta di smorzare i perversi effetti della sua bellezza procace. Che d'altronde è a scadenza fissa, insidiata da passi falsi, da cadute in disgrazia. A un certo punto, infatti, la cortigiana di lusso esce di scena per rientrare ormai vittima di una malaria infettiva che ne aggredisce il corpo, lo corrompe, lo deforma. La natura si vendica di lei: dopo averle profuso doni a piene mani, a un tratto glieli toglie, la pelle si guasta, i lineamenti vengono distrutti da purulenze, da piaghe, infine sopraggiunge la morte. Anche lei, come la madre, discende nella terra a *faire dodo*.

In questa prospettiva miserabilista e di inevitabile decadenza dei valori umani a contatto con il dispotismo crudele di madre natura, entra anche *L'opera*, il romanzo in cui Zola sembrerebbe volersi misurare a distanza con *Il capolavoro sconosciuto* di Balzac. Tuttavia, già si è detto che le due prove risultano tra loro assai diverse. Balzac in quel suo componimento sembra trovarsi, come gli succedeva in gioventù, sotto l'influsso del maledettismo alla Hoffmann. Il grande artista che compare in

quell'occasione è in sostanza un apprendista stregone a colloquio con forze che non sono di questo mondo e che in definitiva lo pongono al sicuro, al di sopra della mischia, anche per la situazione di consistente benessere finanziario in cui si trova. Qui invece è di scena quel Claudio Lantier che era già apparso nel *Ventre di Parigi*, accanto all'intellettuale protagonista, ma minato alla base dalla sfiducia con cui Zola ha avvolto tutti i suoi personaggi suscettibili di puntare alto e di porre speranze nelle magnifiche sorti e progressive. Quasi sempre, in casi del genere, il nostro autore si affretta a negare a tali figure una qualche forma di compartecipazione e di solidarietà, o quanto meno non va oltre un generico attestato di vicinanza umana. Qui si tratta di un intellettuale, nella fattispecie di un pittore, proteso verso nuove vie di sperimentazione, il che tuttavia, in luogo di indurre il nostro autore demiurgo a essere più concessivo, lo rende ancor più restrittivo del solito, spingendolo a infierire con durezza contro il povero artista. E forse proprio la durezza, l'ostilità manifesta di un simile trattamento deve aver irritato l'amico di adolescenza che Zola aveva avuto ai tempi speranzosi di Aix-en-Provence, di cui, a detta di molti, la Plassans posta all'origine della grande saga zoliana sarebbe la copertura di comodo. Non che lo scrittore riveli una carenza di informazione sui modi come in quei fertili anni tra il 1860 e il 1880 si conducesse a Parigi il vivacissimo dibattito sulle arti visive, non meno che su ogni altro fronte della ricerca artistica e letteraria. Anzi, Zola trova modo di stabilire alcune corrispondenze assai interessanti e perfino puntuali tra le vicende del romanzo e quelle della pittura, vista come arte strettamente coniugata. Si è già detto che un suo compito di narratore è stato di prendere le distanze dal grande duo precedente, Hugo-Balzac. Ebbene molto correttamente, egli individua gli equivalenti visivi di quei colossi nella coppia Delacroix-Courbet, e dunque, come lui, i pittori allora in pista dovevano distaccarsi da quei grandi esempi, espungendo definitivamente dalle loro tele ogni residuo di romanticismo, soprattutto sotto l'apparenza fallace del tema storico in costume; così come era da evitare, ormai, anche un realismo troppo pesante, troppo impastato di oscurità. Zola si sente senza dubbio buon compagno di strada dell'avventura

impressionista, col conseguente precetto che bisognava aprire le finestre, far affluire la luce in scena, ma chiedendole di fissare ancor meglio i dettagli, ovvero di approdare a un esito molto simile alla natura morta. Insomma, in tutto ciò si adombra il passaggio di cui ci parlano anche i manuali, dal realismo al naturalismo, abbandonando certe intenzioni magnanime e grandeggianti per darsi piuttosto a un descrittivismo meticoloso. Tuttavia, nello stesso tempo, l'autore di queste riflessioni, essendo soprattutto un narratore, non può eccedere in analisi statiche, deve pur sempre prevedere una qualche larghezza di mosse, un qualche protagonismo del soggetto umano. Per cui, nelle tele attribuite alla faticosa elaborazione di Lantier, pare di intravedere talvolta qualcosa di simile al *Déjeuner sur l'herbe* di Manet, più che ai brividi atmosferici dello stile alla Monet. Ma in realtà alquanto oscillanti sono gli esiti che il narratore viene attribuendo all'eroe di questa vicenda, talvolta nelle sue composizioni sono fatti giganteggiare dei nudi femminili, talaltra l'accusa implicita è invece che, al contrario, questo artista così affaticato e tormentato proceda verso uno sbriciolio delle forme, affondando in un mare di indistinzione. Da ultimo sembra che Lantier si avvicini a esiti costeggianti il nascente divisionismo di Seurat; e infatti il romanzo esce nel 1885, quando appunto albeggia la soluzione franta e sgretolata messa in atto dal capofila del *pontillisme*. Ora, al di là di queste possibili equivalenze stilistiche, che comunque non sembrano mai ammettere una possibilità di confronto con la pittura a pennellate larghe e costruttive di Cézanne, di sicuro l'autore non si interessa particolarmente al dibattito intellettuale-estetico che pure fa pronunciare al suo artista. A lui preme soprattutto sottoporlo all'implacabile marchio dell'analisi sociologica, la quale dice che una figura professionale del genere non trova posto nella società di quel tempo. Il gusto dominante, le convenzioni del mercato, le abitudini degli eventuali compratori non danno credito a un prodotto così concepito: è questo il duro responso incombente sul povero Lantier, che pure potrebbe essere parzialmente attenuato se l'autore si facesse carico almeno in parte di quell'ardimento, manifestando un pizzico di solidarietà vero il coraggioso sperimentatore. Lo si è già detto, così non è, Lantier viene

lasciato aggirarsi nella spirale della sua impotenza, nel baratro del fallimento, aggravato dalla circostanza comprensibile che, almeno in partenza, egli nutre buoni propositi nella vita comune di relazione. Lo si vede subito in apertura quando protegge generosamente una fanciulla giunta nella metropoli dalla provincia, mal accolta per vari incidenti, e che cerca rifugio nell'androne della casa in cui il pittore solitario conduce la sua magra esistenza. Ne nasce solidarietà, amore, fino al matrimonio, e conseguente nascita di un figlioletto, il che vale a mettere ancor più a repentaglio le scarse risorse del *ménage* di quei poveri *bohémien*s. Chissà, i due potrebbero consolarsi delle ingiustizie sociali rassegnandosi a una sana vita coniugale, allietati dalla prole. Ma questo non avviene, il Lantier è spinto da un orgoglio luciferino a sacrificare a tutto, pur di procedere in quelle sue ricerche, abbandonate dal consenso dei colleghi, mentre la moglie è colpevole nella misura in cui a sua volta si intestardisce in un amore folle per il suo uomo, ma senza dargli fiducia, neppure lei, nella difficile missione del creare forme nuove. I due, a causa dei loro egoismi incrociati, trascurano del tutto il bambino, fino a sorprendersi nel trovarlo, un bel mattino, deceduto nel suo letto, quasi a simboleggiare la sterilità progressiva delle vie in cui si sono infilati. Il narratore è pronto a far scattare la macchina inesorabile della decadenza progressiva e inesorabile: Lantier affonda negli smacchi, nei dinieghi da parte del pubblico, e perfino degli amici, in partenza meglio disposti nei suoi confronti; la moglie resta anch'essa prigioniera di quella zattera che va alla deriva. Si presenta così l'inevitabile esito finale: l'artista deluso in ogni sua aspirazione si impicca nello stesso atelier da cui non è riuscito a cavar fuori nulla di buono, mentre la compagna non si rimette dallo choc di quella visione e poco dopo impazzisce.

Probabilmente, nel grande ciclo dei drammi che si consumano nel ventre di Parigi, alla corte dei miserabili cui Zola dà ascolto nelle varie puntate della sua smisurata *Commedia*, c'è un solo caso di *happy end*, rintracciabile nel romanzo che sarebbe l'undicesimo nel piano globale della saga, *Au bonheur des dames*, in cui il narratore tocca un tema di straordinaria attualità in termini sociologici e perfino merceologici, qualcosa che, a un secolo abbondante di distanza, ancor oggi non ha ancora cessato di svolgersi sotto i nostri

occhi. Si tratta del passaggio da un sistema di vendite basato su piccole aziende familiari, su bottegucce di modesta portata, a un vasto criterio distributivo fondato sulla creazione di empori di grandi dimensioni, vere macchine per allettare i gusti del pubblico e avviarli a un consumismo sfrenato. Abbiamo anche qui un arrivo dalla provincia, di falene che rischierebbero di bruciarsi nel prendere contatto con la Ville Lumière. Protagonista di turno è la giovane Denise, rimasta orfana, addirittura con due fratellini a carico, che va a Parigi a cercare miglior fortuna. A dire il vero non procede del tutto allo sbaraglio, in quanto può contare su zio Baudu, conduttore proprio di uno di quei negozietti al dettaglio che si sentono sempre più minacciati dalla nascita dei grandi empori a più piani, come quello che sta sorgendo poco più in là nel quartiere, sotto la conduzione di un implacabile, determinato giovane manager, Mouret. Lo scontro appare subito impari, al punto che alla giovane non resta che abbandonare la misera azienda del parente, incapace di darle lavoro, e tentare di farsi assumere nel grande supermagazzino, la cui sigla reclamistica sta appunto nel promettere a piene mani “la felicità delle signore”, offrendo tutto quanto può servire loro in fatto di abbigliamento. E davvero straordinaria è la capacità di inchiesta sociologica qui dimostrata dall'autore, che ci illustra con piena chiarezza i fenomeni in atto e più ancora quelli a venire, di come si proceda alla selezione del personale, attraverso test, posti sotto il controllo di malevoli esaminatori, o esposti ai capricci del caso; e ci è detto ancora come sia duro il mestiere del commesso, costretto a turni di lavoro massacranti, al controllo di perfidi capi-servizio, ad alloggi di fortuna. Tempi stretti, sfruttamento della mano d'opera, timore di licenziamenti improvvisi e immotivati. Tutto vero, tutto esatto, e premonitore di esiti che ai nostri tempi si sono fatti sempre più evidenti. In fondo, la protagonista, afferrata da questa ennesima macchina costrittiva, avrebbe potuto soccombere, conoscere una parabola di degrado progressivo, ma invece, una volta tanto, il padre padrone della narrazione ha voluto essere magnanimo, – in questo senso anticipando storie a lieto fine poi ampiamente sfruttate dalla narrativa dei nostri giorni, e in particolare dall'arte che ne ha preso le veci, il cinema. Siamo quasi al nocciolo germinale da cui verrà il

fortunato film *C'è posta per te*, perché anche qui il pescecane, il mostro divoratore, è un giovanotto abilissimo negli affari, ma capace di fare la differenza, di apprezzare le doti di grazia e di freschezza della fanciulla caduta nelle sue grinfie, fino a innalzarla a sé. La vicenda poteva imboccare un canale squallido, il padrone poteva presentarsi nel ruolo del mascalzone seduttore, pronto a sfruttare la sua rendita di posizione per strappare all'umile commessa qualche prestazione sessuale usa e getta. E invece no: Mouret è generoso, nobile, illuminato, e dunque la storia questa volta si conclude miracolosamente al positivo.

Il miserabilismo, lo si è detto, domina la maggior parte dei romanzi del ciclo, nel quale il termine di confronto più opportuno deve andare in direzione di Hugo più che di Balzac, anche se ovviamente si tratta di un Hugo ben rimpolpato attraverso un'attenzione scrupolosa a un costume sociale molto mutato rispetto a quanto emergeva dalle pagine dell'autore dei *Miserabili*, legato a un panorama urbano alquanto fermo e statico. Ma Zola ha polmoni ampi, e dunque si dimostra capace di visitare i quartieri alti, i salotti della residua aristocrazia, ormai del tutto disposti ad aprirsi ai membri emergenti di una borghesia d'assalto, fatta di arrampicatori sociali, di faccendieri particolarmente attivi e premiati proprio ai tempi del secondo impero, quando apparve la cuccagna di smantellare per gran parte la Ville Lumière e di ricostruirla secondo un assetto urbano meglio confacente al progresso dell'economia e alla *grandeur* restaurata dall'ultimo napoleonide. Naturalmente per entrare in queste sfere elevate Zola sfrutta pur sempre l'espedito della famiglia di base, dei Rougon-Maquart, ma esso mai come in tal caso si rivela di consistenza assai esigua, al limite col puro pretesto di passaggio. Infatti avevamo lasciato i Rougon nei panni di piccoli proprietari avidi e rissosi, nella natia Plassans, intenti a meschine beghe locali, ed esposti a qualche immancabile attacco del male ereditario loro assegnato come handicap di partenza dal narratore onnipotente. Ma ecco che un loro rampollo – non vale neppure la pena di andare a verificare attraverso quale marchingeo dell'albero genealogico – ci appare insignito della dignità di ministro del secondo impero, così da meritare di essere designato come *Sua eccellenza Rougon*. Stupefacenti sono

l'abilità, la disinvoltura, la competenza con cui il narratore ci fa entrare nelle stanze dei bottoni, nello studio in cui l'alto esponente politico decide i destini dei postulanti, che hanno dovuto sopportare lunghe attese nell'anticamera, amministrati da segretari fidati, funzionali. E pensare che Sua Eccellenza in questo romanzo viene colto in un momento di crisi, quando ha già raggiunto l'apice della carriera, e anzi questa sta declinando. I cortigiani, i dipendenti, o gli osservatori estranei e neutrali, si stanno chiedendo come il vecchio e abile navigatore saprà reagire al venir meno della fiducia che l'imperatore era solito tributargli. Ma non si dubiti, il nostro faccendiere e astuto diplomatico sa come muoversi, come risollevarsi, accettando abilmente di mettersi per un momento in disparte, per non esporre i fianchi a una demolizione frontale. Nella finezza di queste analisi su manovre astute e sottili Zola regge il confronto, appunto, con le migliori prestazioni in tal senso rese da Balzac, ma si potrebbe anche risalire alle furbe macchinazioni imprestate da Stendhal al prudente consorte della zia di Fabrizio. Nello stesso tempo, Zola non è certo dimentico di essere colui che crede in prima battuta nel premere della bestia umana, anche se tenuta a freno, anzi, nascosta, dalla cornice fastosa dei salotti buoni, ma pronta a manifestarsi non appena se ne presenti qualche occasione. Così è pure per Sua Eccellenza Rougon, in apparenza asettico, quasi asessuato, ma pronto a sentirsi riscaldare i sensi quando, per esempio, gli capita di trovarsi a tu per tu con Clorinda Balbi, una creatura selvaggia, scalpitante come i cavalli di cui possiede un allevamento, che a sua volta è un'avventuriera, una scalatrice sociale della più bella tempra (probabilmente nel figurarla Zola si è ispirato alla Contessa di Castiglione). Vivacissima è la scena in cui l'intemerato uomo politico tenta di violentare la nobildonna in una stalla, mentre assieme stanno ammirando un destriero di lusso. Da quel momento si stabilisce tra loro un'affascinante schermaglia di attacchi e di difese, di resistenze e di cedimenti, che del resto la gran dama intrigante rivolge ancor prima all'imperatore stesso catturandolo nella sua rete. E così via, la vicenda procede ondeggiante, come un vascello che solchi il mare in tempesta della politica, dei soprusi, dei favoritismi che allignano alla corte dei potenti, ma non si dubiti, Sua Eccellenza sa difendersi

fino alla fine, riuscendo a recuperare il terreno perduto con qualche magistrale colpo di coda.

Solo ora disponiamo degli elementi di trama utili per comprendere il romanzo che pure si presenta col numero due dell'intera saga, *La curée*, dal che si dovrebbe arguire che il narratore avesse già lucidamente programmato nella sua mente l'intera sequenza, con tante caselle vuote da riempire in un ordine dettato non tanto dalla cronologia interna, quanto da motivazioni casuali ed esterne. Sta di fatto che qui è di scena un fratello minore di Sua Eccellenza Eugenio Rougon, Aristide, indotto a lasciare Plassans quando il capostipite della famiglia si è già affermato a Parigi nelle alte sfere della politica e dell'affarismo, e può prestare valido aiuto al congiunto in cerca di fortuna. Così è, tra i punti apprezzabili di questo romanzo ci sono proprio le lezioni magistrali di condotta cinica e senza scrupoli negli affari che il pescecane arrivato fornisce al cucciolo per svezzarlo e metterlo sulla buona strada. Aristide giunge nell'urbe già in condizione di vedovo, con un figlio, Massimo, a carico, e un primo colpo ben piazzato sta proprio nel concludere un secondo matrimonio da cui, beninteso, sono totalmente escluse le ragioni del cuore. Si tratta di pura convenienza sociale: una giovane ben messa come genealogia e censo, Renata dei conti Beraud du Châtel, si è compromessa in un amoretto restando incinta, tanto che bisogna far presto nel procurarle una copertura attraverso nozze riparatrici, accompagnate, s'intende, da una forte dote e da un pieno appoggio della famiglia di provenienza (anche se il padre della giovane scalpita d'indignazione nel dover subire il mal patto). Dunque, ecco che Renata è chiamata a intristire nella casa di un marito più anziano di lei, occupato solo a continuare la sua ascesa sociale e che ha la cattiva idea di metterle al fianco il figlio Massimo, nel ruolo ingrato di figliastro, però della medesima età. Una situazione che sembra richiamare i fasti del dramma avvenuto alla corte degli Asburgo di Spagna, tra il re Filippo e il figlio don Carlos. Ma per carità, qui non c'è spazio per motivi romantici, o di fine tessuto psicanalitico: Renata cade nelle braccia di Massimo nella più assoluta indifferenza del padre, che anzi si sente sollevato per non doversi più preoccupare di quell'inutile moglie. Quasi per dovere di firma, Zola insinua la solita nota della tara familiare che perseguita i

Rougon. Infatti Massimo sarebbe debole, fragile, effeminato, mala pianta avvizzita di un albero intaccato alle radici; ma a dire il vero chi se ne accorge? In realtà, il giovinastro, viziato dal padre, sa condurre benissimo i suoi affari sentimentali senza troppi scrupoli, chi ci rimette è semmai la povera Luisa, che davvero s'innamora di quella pretesa pianta ammalata. Lei sì che sente il bisogno di un affetto rigeneratore, ma che non trova, dato che Massimo non esita ad abbandonarla quando ne è sazio, e a concludere il solito matrimonio di convenienza con una giovane benestante, che oltretutto gli usa la gentilezza di morire ben presto di tisi lasciandogli una lauta dote. Così, alla fine, padre e figlio coesistono felici, appagati, liberi da fardelli femminili, attenti a investire nel modo giusto i loro beni in cordate consigliate da Sua Eccellenza. Chi paga il peso della bestia umana, pur non avendo tare ereditarie, è proprio lei, Renata, condannata a finire male, affondando nella nevrosi.

10.4. Zola, trionfo della bestia umana

Bisogna riconoscere che la poderosa macchina narrativa zoliana è rimasta *in progress* fino alla fine del ciclo. Nelle caselle rispondenti ai numeri tredici, diciassette e diciannove troviamo opere di grande respiro, che oltretutto escono dallo schema bipartito provincia-metropoli. O meglio, si tratterebbe di vicende da collocare nel primo fronte, in quanto avvengono ben lontano da Parigi, in ambiti di provincia, ma risultano pure distanti dalle piccole vicende sordide di costumi ed economie rurali quali si addicono alla provincia e affrontano invece questioni ampie, drammatiche, di potente ispirazione corale. Diciamo che in tutti e tre i casi Zola esce dall'orbita balzacchiana, per misurarsi piuttosto, come peraltro gli era già capitato, col grande precedente hughiano, con cui gareggia nella capacità di istituire enormi meccanismi di massa

dall'andamento travolgente. Si può anche accennare a un'altra sfera di possibili equivalenze, che questa volta vanno in direzione delle narrazioni ugualmente larghe di cui in Russia era capace Tolstoj, in fondo più anziano del nostro autore di poco più che un decennio.

Germinal è, nell'ordine della pianificazione, la prima di queste grandi narrazioni epiche, dedicata, come ben si sa, al dramma dei minatori, in cui si conferma la solita acribia di documentazione sociologica e tecnologica di cui Zola ha sempre dato alta prova. Anche attraverso accurate ricognizioni sul campo egli si è documentato alla perfezione attorno ai vari modi secondo cui allora si estraeva il minerale, e si procedeva al reclutamento degli operai, dando loro basse paghe che li tenevano sull'orlo della fame, in condizioni miserevoli di vita, anche perché angustata da prole troppo numerosa. Deplorevoli erano anche le condizioni igieniche, del doversi calare a centinaia di metri nel sottosuolo, dell'inoltrarsi in cunicoli soffocanti, col rischio sempre incombente di crolli, di seppellimenti, con l'esile speranza si salvataggi incerti. Beninteso, trattandosi di un'impresa narrativa, il fitto, esaustivo dossier di taglio sociologico doveva essere vivacizzato dall'inserimento di spunti di trama, e così Zola procede insinuando fin dalle prime pagine della vicenda un Lantier, questa volta di nome Stefano, in funzione di intellettuale, ma accompagnato dalla usuale diffidenza e sfiducia e negazione di consenso da parte dell'autore. Lantier si presenta già come un fallito, cacciato via dal precedente impiego, giunto in quelle lande a mendicare un lavoro, che gli viene concesso, ma alle medesime grame condizioni di ogni altro minatore, chiamato così a dividerne gli stenti, e in particolare le pessime condizioni di vita. Deve infatti accontentarsi appena di un giaciglio presso una famiglia di minatori, il cui capo si chiama Maheu, sostenuto da una forte tempra di moglie, la Maheude, e da una nidiata di figli, in numero di sette, a volerli contare tutti, ma si sa, allora non c'era controllo delle nascite, e d'altra parte il coito era l'unico piacere gratuito concesso al popolo. Si aggiungano le opportunità dettate da ragioni di trama, visto che il romanzo scritto sotto i dettami del naturalismo è destinato a narrare morti, disgrazie senza fine, bisogna pure che il narratore abbia sotto mano un abbondante materiale

umano. Fra tutti questi figli, campeggia la figura di Caterina, la deuteragonista dell'intera vicenda, attorno a cui l'autore si sente impegnato a dar prova di referti massimamente veridici. Quali erano allora le sorti di una donna cresciuta in quell'ambiente, anche se la famiglia di appartenenza si ispirava a morigerato senso del costume, come sicuramente avveniva presso i Maheu? Difficile, per le povere ragazze, resistere alle aggressioni dei coetanei, propiziate dal clima di promiscuità nel lavoro in miniera. E così, Caterina, non ancora sviluppata, deve sottostare alle voglie di un compagno, detto Grand Cheval, chiamato a recitare la parte del brutto, del violento, e perfino del traditore nei confronti dei compagni di lavoro. Si dà anche il dettaglio crudo, ma del tutto credibile, che nell'abusare della fanciulla l'aggressore si fa forte proprio del mancato sviluppo di lei, il che al momento la rende immune dal temuto pericolo della gravidanza. In realtà tra Lantier e Caterina nasce una reciproca attrazione agevolata dal fatto che egli va a vivere come affittuario in casa di lei, diviso dal giaciglio della fanciulla solo da una tenda, che non gli nasconde un'epifania delle membra, stentate, ma pur sempre irrorate di fascino femminile, che emana dalla ragazza. I due consumeranno finalmente la loro unione, ma quasi in *articulo mortis*, quando saranno entrambi prigionieri in un cunicolo della miniera, in cui hanno dovuto di nuovo internarsi al termine di uno sciopero disastroso, che ha ridotto alla disperazione i minatori. E Lantier vi si è distinto nella parte di capopolo, ma pur sempre con una conduzione incerta, titubante, non convinta, circondato dalla diffidenza dei compagni, che lo sentono diverso. Ma forse ancor più grave il fatto che gli manca un'adesione da parte dello stesso narratore. Lantier soffre, combattuto tra il ruolo di propagandista a favore della rivolta, che sente necessaria, e invece un senso di pietà per quei poveri esseri che trascina su una strada di lutti e di disastri. Tra questi, è da mettere in conto anche un intervento dell'esercito, che giunge a sparare all'impazzata, contro una folla di minatori scioperanti. Il capofamiglia Maheu muore fucilato, assieme a un figlio. La violenza si scatena sui due fronti, gli scioperanti non se ne stanno inerti, un altro dei Maheu aggredisce e uccide selvaggiamente una guardia, mentre un tumulto di comari assedia e truccida un commerciante che le aveva tenute sotto la

morsa degli alti prezzi delle derrate, offerte solo in cambio di prestazioni sessuali, e allora ci vuole il contrappasso, è giusto evirarlo e portarne in trionfo il pene. Anche i padroni sono minacciati nelle loro case, ma per il momento il tutto è vano, i minatori alla fine perdono la loro battaglia, vedendosi costretti per fame a ridiscendere nei pozzi maledetti. Lantier a quel punto se ne va, licenziato dai padroni, ma sentendosi anche per conto suo ormai svuotato di energie nel condurre la sua protesta. Certo egli intuisce che un simile stato di cose non può reggere, altri rialzeranno la bandiera della riscossa, ma al momento lo statuto della natura e delle forze sociali in campo risulta incontrovertibile, e purtroppo è l'autore a condividere un simile giudizio e a trasmetterlo alle sue migliori creature rendendole impotenti.

Nella sua brama incessante di riempire tutte le caselle del ventaglio sociale Zola si accorge di non averne ancora affrontate due, l'una relativa al mezzo di trasporto che si sta ormai imponendo in una società industriale avanzata e sempre più riposta sull'irrompere della macchina: la ferrovia con tutti gli annessi, ossia locomotive, stazioni, caselli, sistemi d'allarme ai passaggi a livello e, in un ruolo subordinato, quel tanto di componente umana adibita al servizio di un padrone così esigente (cioè la schiera di macchinisti, fuochisti, addetti ai servizi). Sappiamo ormai bene che quando Zola decide di affrontare un argomento, lo fa con ampia acquisizione di dati, senza ometterne alcun aspetto. E si dovette accorgere pure, in quella fase terminale della sua *Commedia umana*, di non avervi piazzato un qualche processo penale di ampio respiro, sul tipo di quelli che erano comparsi nelle pagine di Stendhal ai danni di Julien Sorel e di Victor Hugo contro l'ex galeotto Valjean. Siccome ormai i numeri disponibili per il grande mosaico della saga Rougon-Maquart si andavano restringendo, bisognava fare economia, e dunque piazzare i due dossier in un'unica opera, nasce così *La bestia umana*, che peraltro è titolo ampio e felice, così da poterlo gravare di una responsabilità globale a significare l'intera impresa del nostro autore. Naturalmente egli non dimentica mai di essere un narratore, e dunque la visitazione dei vari dossier, prontuari, enciclopedie delle arti e mestieri, deve essere vivacizzata con l'inserimento di una trama e dei relativi personaggi, il che gli riesce in misura

particolarmente copiosa e anche azzeccata in questo suo prodotto, diciassettesimo dell'intera serie, intitolato appunto alla *Bestia umana*. Si prendono le mosse da un tale Roubaud, piccolo funzionario al servizio sulla linea ferroviaria che dalle coste della Normandia si spinge fino a Parigi, e dunque egli è costretto al pendolarismo, come capita ancor oggi agli impiegati del sistema ferroviario, da qui la necessità di provvedersi di un *pied-à-terre* nella capitale, per poi rientrare in sede. Gli è accanto Severine, una mogliettina che egli è ben lieto di essersi conquistato a suo tempo, in quanto la donna gli appare fine e ben educata nonostante una modesta origine familiare. La verità è che Severine era stata quasi adottata da un ricco signore di provincia, Henri Dauvergnès, noto come il presidente per eccellenza. Adozione assai ambigua: infatti l'anziano e agiato signore aveva approfittato della giovane imbastendo con lei una relazione sessuale. Quando Roubaud viene a sapere della cosa, si sente afferrato da una crisi di gelosia retrospettiva, al punto da non poter trovar pace se il seduttore della moglie dovesse restare in vita. Urge insomma compiere il classico delitto d'onore per lavare l'onta e ritrovare un equilibrio psichico. A questo proposito Roubaud concepisce un piano ingegnoso: fa scrivere alla moglie, costretta a collaborare, un biglietto anonimo con cui si invita il presidente a prendere il treno per un appuntamento pretestuoso. Anche la coppia si imbarca sul medesimo convoglio, e nella notte, approfittando del fatto che i vagoni sono semivuoti, il malcapitato viene aggredito e ucciso brutalmente in un mare di sangue. Il truce delitto, però, ha un testimone dall'esterno nella persona del solito Lantier di turno. Questa volta si tratta di un Jacques, cui l'autore non assegna alcuna responsabilità di ordine intellettuale o ideologico, a differenza di Claudio e Stefano, ma in compenso lo schiaccia sotto il peso della solita tara ereditaria. In questo caso ci siamo: Lantier, pur apparendo come un giovanotto aitante e robusto, e anche ben provvisto di *sex appeal*, è ossessionato da una mania omicida che a tratti affiora in lui, incontenibile, spingendolo ad atti estremi. Ma qui, alla sua prima comparsa, Lantier è solo testimone involontario: trovandosi lungo la via ferrata al trascorrere del convoglio notturno, intravede per un attimo dal finestrino la cupa scena dell'omicidio, anche se non fa a tempo a

identificare i responsabili. Si noti quanto sia efficace lo spunto romanzesco qui adottato da Zola, destinato a ritornare tante altre volte nella storia del giallo, non solo di specie cartacea ma ben più nello sviluppo cinematografico. In questo modo entriamo nel clima del poliziesco o dell'inchiesta giudiziaria. Data l'importanza del trucidato, del presidente, le autorità si sbracciano per far luce sul crimine con indagini minuziose, accurata escussione di testimoni e ricerca di possibili moventi. Severine è una donna provocatrice di guai, seppure in forma involontaria; presa dal timore che il Lantier sappia più di quanto ha testimoniato, e che ci sia insomma il rischio di un atto d'accusa da parte sua, decide di tacitarlo con l'arma della seduzione, buttandosi nelle sue braccia. A causare questa decisione è anche il progressivo decadimento del marito Roubaud, il quale dopo il crimine non trova affatto la pace ma, roso da un senso di colpa, affonda nell'alcol e nel vizio del gioco. Severine, nel suo candore malizioso, non sa della tara incombente sul Lantier, che infatti si sfoga proprio su di lei. Così, trasformando un abbraccio passionale in furore omicida, Jacques afferra un coltello e trucidava l'amante, stupefatta da quel gesto, che secondo logica e buon senso avrebbe dovuto andare a colpire il marito, divenuto ormai un ingombrante ostacolo all'amore della coppia, non la donna. In ordine d'importanza, entra in scena pure una quarta figura, Flore, figlia di una casellante, e innamorata di Lantier, che malgrado la sua malattia psichica, come si è detto, esercita un forte richiamo sessuale sulle donne. Purtroppo essa si accorge della relazione che il suo Lantier sta intrattenendo con Severine, e decide di vendicarsi, anche in questo caso con straordinaria messinscena romanzesca, basterà trascinare sui binari, poco prima del passaggio del treno, un carro trainato da cavalli, contro cui le vetture andranno a scontrarsi deragliando. Però non muoiono le vittime designate, Lantier e Severine, tanto è vero che, come già annunciato, il romanziere le riserva al delitto psicopatologico che va a seguire ben presto. Queste varie vicende, ovviamente, sono da mettere sul conto della bestia umana, dei deliri e vaneggiamenti e azioni criminose intentate dagli esseri umani al seguito delle loro passioni e calcoli astuti, o vani e impotenti. Ma in realtà, visti dall'alto, dalla distanza frapposta dal narratore imparziale, sembrano

tanti esili insetti, mosche cocchiere mosse dalla presunzione di condurre il gioco, mentre a comandare c'è in realtà la bestia meccanica, la locomotiva, coi suoi ansiti e sbuffi, le sue crisi, quando tenta di scavalcare le pendenze, o i suoi rantoli, quando viene bloccata dall'accumularsi della neve. Appare quindi giustificato il fatto che questi poderosi ingranaggi acquistino personalità, individualità nominativa, come succede alla locomotiva soprannominata Lison, adorata dai suoi inservienti più che se fosse un cavallo di razza o un'amante vezzosa. E intanto Lantier non si ferma, trascinato nel cortocircuito tra la seduzione che continua a esercitare sulle femmine che gli vengono a tiro, e le pulsioni omicide che queste gli suscitano. È ancora macchiato del sangue di Severine, che già adocchia e irretisce nella medesima trappola sentimentale la moglie di un collega, Pecqueux, il quale a sua volta, come già Roubaud, intende vendicarsi, e allora i due ferrovieri ingaggiano una lotta mortale, mentre conducono un nuovo modello di locomotiva. Nel furore dello scontro cadono entrambi dalla vaporiera, che quindi si trova abbandonata a se stessa, lanciata a folle velocità nella notte, passando di getto le varie stazioni e andando verso la rovina. La bestia umana è stata scavalcata dalla bestia meccanica, la quale, oltre a fare strazio dei due piccoli e insignificanti ferrovieri, trascina con sé verso la rovina le truppe mobilitate per la guerra contro i prussiani, appena dichiarata. Siamo alle solite, si conferma il pessimismo sempre nutrito da Zola verso la componente umana: il progresso va avanti da solo, noi non riusciamo a controllarlo, anche se d'altra parte non possiamo mancare di celebrarlo. Vale ancora una volta in proposito un richiamo al più grande paesaggista di tutti i tempi, l'inglese Turner, e a quel suo dipinto in cui si vede un convoglio ferroviario che procede su uno stretto ponte verso una catastrofe, quasi un'esplosione atomica, un gorgo energetico che lo distruggerà. Tutto sta a decidere dove ci si vuole mettere: Zola, ultimo erede dell'asse moderno, proteso lungo la direttrice del realismo-naturalismo-positivismo, si trova imbrigliato al di qua della visione, prigioniero del convoglio che va verso la distruzione. Turner invece, premonitore di tempi futuri, annunciatore dell'alba del contemporaneo, dà il benvenuto a quel gorgo di nuove energie scatenate che muteranno tutti i termini dei problemi.

Forse le truppe prigioniere dei vagoni lasciati senza guida per la lotta omicida dei due conduttori avrebbero anche potuto salvarsi, grazie a un intervento *in extremis* capace di fermare il treno, ma a guardare più in blocco la loro sorte, marciavano comunque verso una catastrofe di ben più ampie proporzioni, corrispondente a ciò che Zola, nel penultimo volume della sua saga, il diciannovesimo, pone sotto il titolo drammatico della *Debâcle*, riferendosi alla sconfitta di Sedan in cui l'esercito francese fu travolto dalle forze prussiane, determinando il crollo di Napoleone III e del secondo impero. A questo proposito, conviene dedicare un po' di attenzione proprio a *Napoléon le petit*, come lo chiamava Hugo, che è davvero un protagonista della saga zoliana, e quasi una figura simbolica, carica di evidenze e di significati. Si è visto a suo tempo quale ruolo imponente fosse spettato a Napoleone il grande, nei romanzi di Stendhal, di Hugo stesso, o nelle memorie di Chateaubriand, dai primi due osannato, dall'altro invece condannato, degradato, in anticipo sul severo giudizio negativo che poi ne avrebbe dato Tolstoj. Zola, in nome dell'attualità che è la sua musa ispiratrice, non ha certo tempo e voglia di pronunciare un giudizio retroattivo sul primo Napoleone, bensì sul secondo, quello che gli sta innanzi, e lo fa nel rispetto di quella sua visione generale di decadenza della natura umana. L'imperatore compare molte volte, nella grande saga, ma sempre come una figura alquanto triste e malaticcia, anche quando si trova al culmine del potere, e in virtù di questo suo dominio si permette di occhieggiare avidamente le belle donne che gli vengono presentate. Si sente che è un gaudente, ben impiantato nel potere conquistato con le unghie, di cui tuttavia fa un uso incerto e debole. Il che ovviamente culmina nelle tristi giornate di Sedan, cui Napoleone III ha il merito e il torto di sovrintendere di persona, contribuendo alla debolezza generale del quadro presentato dalla situazione francese. Infatti, proprio quella sua inutile presenza sul posto, scortato da pesanti convogli di cibi e di arredi, o in genere dal lusso sfacciato della corte trasportata al fronte, impaccia i movimenti della truppa, e produce pure un contrasto involontariamente umoristico tra tanta vana pompa del passato e le miserie, le brutture visibili in una città assediata, e invasa, prima che dalle truppe del nemico, dalle orde dell'esercito nazionale, smarrite,

sbandate, concentrate nel ridotto perimetro della città per cercarvi una salvezza che questa non può dare, mentre intanto la impestano di escrementi, di rifiuti, come sempre succede quando la bestia umana si agglomera in breve spazio. E di tanto in tanto si affaccia su quegli squallidi panorami, dalle finestre di un appartamento requisito, la faccia sempre più pallida ed esangue dell'imperatore sofferente, il cui degrado fisico risponde perfettamente al procedere incalzante della *debâcle*. Si manifesta anche in pieno la debolezza costitutiva insita in quel preteso dominatore che in realtà appare impari all'impresa da lui stesso voluta: infatti, nell'occasione, Napoleone III non è catastrofista a oltranza, non proclama il motto biblico di un Sansone disposto a perire con tutti i filistei. Anzi, proprio in nome di quella debolezza fisica e psichica che lo affligge, si preoccupa dei guai che la sua condotta sta provocando, non sopporta il rumore delle cannonate, invoca che si tratti subito un armistizio col nemico, che si issi bandiera bianca, costi quel che costi. Tanto che, preso atto di questa sua debolezza irrimediabile, gli ambienti della corte e le alte gerarchie militari si vedono costrette a sconfessarlo, esautorandolo di fatto. Sembra quasi che Napoleone abbia ricevuto per delega del narratore il compito di essere testimone del dilagare della disfatta nella sua smisurata ampiezza. Ma poi è il narratore a riprendere le sue responsabilità, andando a praticare un fitto e incalzante reportage attraverso tanti episodi, condotti con alta perizia descrittiva e forte tensione drammatica. A un punto tale che il nostro autore potrebbe addirittura aspirare alla palma del primato in una materia di questo genere. In fatto di eccidi, di cannoneggiamenti, fucilerie, visione di cadaveri sbudellati, di cavalli sventrati, solo Tolstoj gli può resistere e contendergli un titolo finale di eccellenza. Ma beninteso anche in questo caso, come anche in *Germinale* e nella *Bestia umana*, non basta soffermarsi ad accumulare con metodo e pazienza degli enormi dossier, delle testimonianze accuratissime dell'accaduto. Occorre inserire delle *dramatis personae*, con tanto di nome e di cognome, di schedina anagrafica, chiamate ad aggirarsi all'interno dell'enorme carneficina, a misurare da vicino il fitto tessuto delle morti e delle rovine. Ci vogliono insomma dei testimoni privilegiati, benché scelti quasi a caso, nell'enorme massa di esseri umani

coinvolti. Il narratore punta su una coppia oppositiva: Maurice Levasseur, di buona famiglia, con pretese di intellettualità, al quale si contrappone Jean, solido figlio del popolo. Ma tra i due nascerà un'amicizia per la pelle, fino almeno a una tragica soluzione finale. Maurice ha una sorella, andata sposa a un bravo piccolo possidente, Weiss, attorno a cui si incentra uno dei più forti episodi del romanzo. Weiss, per superati limiti di età, non è stato richiamato alle armi, ma sentendosi in ansia per una sua casetta, vi si reca per cercare di proteggerla dai rischi del combattimento. Vi giunge quando ormai le truppe prussiane fanno capolino, e in una sparatoria non hanno pietà di una vecchia, sterminandola. Il bravo borghese Weiss ribolle di sdegno, impugna le armi, organizza una disperata resistenza al nemico, impari di mezzi, e quel che è più grave, egli non possiede lo statuto del legittimo combattente, apparendo nei panni di un franco tiratore, e dunque viene condannato a morte per fucilazione, con esecuzione immediata, sotto gli occhi della moglie Henriette, frattanto accorsa alla sua ricerca. Non si può non ricordare in proposito la fucilazione a cui il personaggio tolstojano, Pierre Bezuchov, viene a sua volta esposto, uscendone indenne per miracolo. I Levasseur, Maurice e Henriette, orfani, sono stati allevati dallo zio Fouchard, che impersona la parte del rude agricoltore chiuso a riccio nel suo particolare, attento a fare i suoi interessi, pur nel crollo generale di ogni valore. Ha avuto un unico amore, verso il figlio, che però entra nel numero dei tanti caduti in quella esecranda giornata, lasciandogli la cura della donna amata, che però lo aveva tradito con un garzone del padre, un alsaziano brutale e grossolano, Goliath Steinberg. Questi ritorna, assieme all'armata vittoriosa, in cui è inquadrato, e va a battere alla porta di Fauchard per riavere il figlioletto, Charlot, frutto del tradimento che a suo tempo egli aveva consumato con la fidanzata del figlio di Fauchard, spezzandogli il cuore. Ma gli sconfitti di Sedan e dintorni si vendicano come possono, dei brutali invasori: Fouchard si lega con le prime forze della resistenza, con partigiani datisi alla macchia, diremmo in termini odierni, e con questi medita un'orrenda punizione della insolente violenza ostentata da Goliath, il quale viene attirato in un tranello, condannato a morte da un improvvisato tribunale, e sgozzato come un maiale, recidendogli la carotide e

raccogliendone il sangue nel catino in cui si usava lavare il piccolo Charlot. Quanto a Maurice e Jean, dopo averci concesso i loro occhi per consentirci di seguire in diretta gli orrori dei vari scontri attorno a Sedan, devono sottostare al triste rito della cattura, della deposizione delle armi, dell'internamento in un campo di prigionia, costituito da un'isola lacustre nei dintorni della città della disfatta. Il trattamento offertoci da Zola è completo: non solo la battaglia in atto, ma anche le conseguenze, la città stremata, invasa da escrementi umani e animali, e l'imprigionamento di tanti vinti, che sono lasciati per giorni senza vitto, tanto da spingerli alla fuga, ma col rischio di essere abbattuti dalle sentinelle. È un lungo e straziante dossier quello apprestato dal narratore francese, che corrisponde puntualmente ad analoghe circostanze presenti nel *Guerra e pace* tolstojano, malgrado il mezzo secolo circa che separa le due grandi occasioni belliche. Tuttavia, il tempo non entra molto, a modificare questi rendiconti, che oltretutto sembrano anticipare tanti accadimenti simili che abbiamo conosciuto nei conflitti novecenteschi.

Nella sua capacità di fornire ampi brani di tessuto attuale, Zola non si ferma a delimitare il solo evento della *Disfatta* nei suoi termini geografici e temporali, ma ne segue anche gli effetti a distanza. Sappiamo che la sconfitta di Sedan provoca varie reazioni a Parigi e nella Francia tutta, anche con un deciso divario dialettico. Il paese nel suo complesso allora apparve più conciliante, deciso certo a darsi a livello istituzionale la Terza repubblica, ma nel segno della moderazione, con tutela degli interessi della borghesia e con attenzione a non tirare troppo la corda nei confronti dei prussiani vincitori. Invece Parigi fu scossa da fermenti di rivolta, in cui i moti patriottici si mescolarono alle prime avvisaglie della rivoluzione sociale, e nacque così il grande episodio della Comune, al quale il nostro autore non vuole certo negare un diritto di manifestazione. E dunque, la coppia Maurice e Jean, dopo le peripezie vissute insieme sul fronte di Sedan, e le angosce del campo di prigionia, e i rischi della fuga, si ritrovano all'interno della Ville Lumière, ma qui le loro storie personali biforcano decisamente, Maurice, per quell'educazione fine e illuminata che ha ricevuto, facendo di lui un intellettuale, milita sul fronte dei rivoltosi, è un comunardo,

partecipa all'innalzamento delle barricate per le vie della città e alla loro difesa, mentre Jean, per la sua appartenenza al solido ceppo contadino, sta dall'altra parte, è arruolato tra le forze regolari del governo di Versailles, che ha dato ordine di spezzare le reni all'insurrezione comunarda e di restaurare la sovranità della costituzione borghese. Per malasorte, Jean giunge a infilzare con la baionetta Maurice, non avendolo riconosciuto mentre se ne sta accucciato a fianco della barricata che intende difendere. Si può immaginare lo strazio dei due nel ritrovarsi divisi tra un ruolo di carnefice e uno di vittima, il tutto aggravato dal fatto che nel frattempo Jean si è innamorato della sorella di Maurice, Henriette, che avevamo lasciato nei panni di vedova inconsolabile dell'eroico Weiss. Nulla da fare: dopo una lunga agonia Maurice soccombe, assistito dal miglior amico e dalla sorella, e questi due non possono portare a compimento la loro pur sincera relazione affettiva, dato che ormai le fa da ostacolo l'ombra dell'estinto. A questo proposito Zola potrebbe invocare la neutralità che spetta all'autore-demiurgo, preoccupato solo del compito di rispettare le statistiche, con la loro imparziale distribuzione dei numeri e dei destini, a chi la tocca la tocca, diceva già un memorabile personaggio manzoniano. Ma non sarà un caso che, tra i due, a morire sia colui che dovrebbe rappresentare la fiaccola del progresso e del domani, e questa è una nuova conferma dello scarso credito che l'autore assegna alla causa dell'avanzamento sociale. Zola certo non dubita che tempi migliori verranno a sanare le tremende piaghe di cui ci ha dato così fedele e onesto resoconto. Ma non starà a lui essere di quella partita, e non potranno fare da sponda a tali ipotesi rivoluzionarie gli strumenti su cui egli ha fondato la sua poderosa macchina narrativa. Con lui si spegne davvero la linea del realismo moderno, giunta ai limiti estremi delle sue possibilità. Da lì, si può gettare uno sguardo su una terra promessa del futuro, ma né Zola né gli strumenti di cui dispone possono sperare di penetrarvi. La parola ormai dovrà passare all'"altra" linea di chi, da Goethe alla Austen a Stendhal a Flaubert a Dostoevskij, ha ben capito che bisognava impostare una educazione sentimentale su fondamenta del tutto diverse.

GUIDA BIBLIOGRAFICA

Una bibliografia condotta secondo consueti criteri scientifici e filologici riuscirebbe di una mole enorme, superiore all'entità stessa del saggio, pertanto mi limiterò a una guida essenziale, conforme ai principi dichiarati nell' *Introduzione* al volume. In primo luogo, essa si rivolge a un lettore medio non necessariamente in possesso della conoscenza di varie lingue straniere, per cui qui di seguito si segnaleranno solo testi reperibili nella nostra lingua, partendo dalle migliori e più aggiornate storie letterarie relative alle aree linguistiche principali, nell'ordine dell'entrata in scena l'inglese, la francese, la tedesca e la russa. Lo stesso criterio viene seguito anche per le singole opere narrative esaminate nelle pagine precedenti, di cui in genere esistono buone traduzioni nella nostra lingua, quasi sempre uscite presso editori diversi così da fornire una molteplicità di prodotti di facile accessibilità. Solo nel caso raro che di qualche opera non ci sia versione nostrana, o comunque attualmente non in commercio, si risalirà alle pubblicazioni in lingua originaria. Ognuno dei volumi citati in genere è accompagnato da validi saggi introduttivi e da ampie cronologie, notizie biografiche, bibliografie specifiche, il che mi dispensa dall'affrontare a mia volta simili compiti. Altri limiti necessari per rendere possibile la presente impresa: quasi mai di ogni singolo autore viene passata in rassegna per intero l'opera omnia, anche se d'altra parte l'esame non si limita a pochi campioni di comune frequentazione, non mancano di volta in volta assaggi rivolti ad opere minori ma particolarmente significative. Inoltre l'ordine di esposizione, e quindi anche di riferimento bibliografico, non segue necessariamente la cronologia ufficiale delle opere, ma risponde all'ordine che ho tenuto nel commentarle, ricorrendo talvolta ad accorpamenti tematici o stilistici, non rispettosi delle date di pubblicazione.

Letteratura inglese

MARENGO, F. (a cura di)

2000, *Storia della civiltà letteraria inglese*, Torino, UTET

BERTINETTI, P.

2000, *Storia della letteratura inglese*, voll. 2, Torino, Einaudi

SANDERS, A.

2001, *Storia della letteratura inglese*, voll. 2, Milano, Mondadori

MARUCCI, F.

2003, *Storia della letteratura inglese dal 1832 al 1870*, Firenze, Le lettere

Letteratura francese

PELLEGRINI, C.

1972, *Storia della letteratura francese*, Milano, Principato

MACCHIA, G.

1994, *Il naufragio della speranza. La letteratura francese dall'Illuminismo all'età romantica*, Milano, Mondadori

MACCHIA, G. - COESANTI, M. - DE NARDIS, L.

1992, *La letteratura francese dall'Illuminismo al Romanticismo*, Milano, BUR

COESANTI, M. - GUARALDO E.

1992, *La letteratura francese dal Romanticismo al Simbolismo*, Milano, BUR

SAULNIER, V. L.

1970, *Storia della letteratura francese*, Torino, Einaudi

BRUNEL, P.

1973, *Storia della letteratura francese*, voll. 2, Bologna, Il Delfino

Letteratura tedesca

MITTNER, L.

1977 e 2002, *Storia della letteratura tedesca*, vol. II: *Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, voll. 3, Torino, Einaudi

REININGER, A.

1986, *Profilo storico della letteratura tedesca*, Torino, Rosenberg & Sellier

ZMEGAC, V. - SKREB, Z. - SEKULIC, L.

1993, *Breve storia della letteratura tedesca. Dalle origini ai nostri giorni*, Torino, Einaudi

KINDL, U.

2001, *Storia della letteratura tedesca*, vol. II: *Dal Settecento alla prima guerra mondiale*, voll. 3, Roma-Bari, Laterza

Letteratura russa

MIRSKIJ, D. P.

1961, *Storia della letteratura russa*, Milano, Garzanti

LO GATTO, E.

1964, *Storia della letteratura russa*, Firenze, Sansoni

PICCHIO, R. - COLUCCI, M. (a cura di)

1997, *Storia della civiltà letteraria russa*, voll. 2, Torino, UTET

CARPI, G.

2010, *Storia della letteratura russa*, Roma, Carocci

1. Il romanzo moderno nasce in Inghilterra

DEFOE, D.

1980, *Opere*, Milano, Mondadori

1976, 2004, *Robinson Crusoe*, introd. di A. G. Ricci, Milano, Garzanti

2000, *Diario dell'anno della peste*, introd. di A. Banti, cronologia e note a cura di G.G. Castorina, Milano, Mondadori

1981, 2004, *Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders*, introd. di V. Woolf, apparati critici di A. Brilli, Milano, BUR

1995, *Roxana*, introd. di M. Bignami, Milano, Mondadori

SWIFT, J.

1983, *Opere*, a cura di M. d'Amico, Milano, Mondadori

1975, *Viaggi di Gulliver in vari paesi lontani del mondo*, introd. di M.L. Astaldi, Milano, BUR

1975, *I viaggi di Gulliver*, profilo storico-critico a cura di A. Brilli, Milano, Garzanti

1967, *Una modesta proposta e altri scritti satirici*, Milano, Sugar

RICHARDSON, S.

1995, *Pamela o la virtù ricompensata*, Milano, Frassinelli

1996, *Clarissa*, Milano, Frassinelli

FIELDING, H.

1997, *Shamela*, a cura di D. e G. Fink, Venezia, Marsilio

1998, *Jonathan Wild il grande*, introd. di A. Brilli, Milano, Rizzoli

1998, *Joseph Andrews*, introd. di M.T.C. Sereni, Milano, Garzanti

2003, *Tom Jones*, Milano, Frassinelli

SMOLLET, T.

1979, *Roderick Random*, introd. di P.G. Boucé, Oxford University Press

GOLDSMITH, O.

1995, 2000, *Il vicario di Wakefield*, introd. di S. Coote, Milano, BUR

STERNE, L.

1958, 1990, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, introd. di C. Levi, Torino, Einaudi

1995, *Viaggio sentimentale*, a cura di G. Lavezzi, Milano, BUR

2. Ma anche la narrativa francese fa la sua parte

VOLTAIRE

1973, 2006, *Candido, Zadig, Micromega, L'ingenuo*, introd. di M. Moneti, Milano, Garzanti

LESAGE, A.R.

1962, *Storia di Gil Blas di Santillane*, a cura di E. Timbaldi Abruzzese, Torino, UTET

1996, *Il diavolo zoppo*, introd. di I. Ridolfi, Roma, Fazi

MARIVAUD, P.C.

1978, *La vie de Marianne*, introd. di M. Gilot, Paris, Flammarion

1992, *Il villan rifatto*, a cura di V. Magrelli, Torino, Einaudi

PRÉVOST, A.-F.

1998, *Manon Lescaut*, Torino, Einaudi

ROUSSEAU, J.J.

2001, *Le confessioni*, introd. di R. Guiducci, Milano, BUR

1997, *Emilio o dell'educazione*, a cura di P. Massimi, con un saggio di C. Lévi-Strauss, Milano, Mondadori

1998, *Giulia o la nuova Eloisa*, introd. di E. Pulcini, Milano, BUR

DIDEROT, D.

1979, *Jacques il fatalista e il suo padrone*, a cura di M. Rago, Torino, Einaudi

1974, 2000, *Il nipote di Rameau*, introd. di L. Binni, Milano Garzanti

1972, *La monaca*, introd. di F. Corsero, Torino, Einaudi

DE SAINT-PIERRE, B.

2003, *Paul e Virginia*, a cura di D. Monda, introd. di M. Rueff, Milano, BUR

CHODERLOS DE LACLOS, P.-A.-F.

2007, *Le relazioni pericolose*, a cura di C. Bigliosi Franck, Milano, Feltrinelli

DE SADE, D.A.F.

1976, *Opere*, a cura di P. Caruso, pref. di A. Moravia, Milano,

- Mondadori
1974, *La filosofia nel boudoir*, a cura di V. Finzi Ghisi, Bari, Dedalo
1991, *Le centoventi giornate di Sodoma*, con scritto di G. Bataille, Milano, ES

3. De l'Allemagne

GOETHE, J.W.

- 1970, *Opere*, a cura di V. Santoli, Firenze, Sansoni (contiene *I dolori del giovane Werther*, *Egmont*, *Tasso*, *Il noviziato di Guglielmo Meister*, *Arminio e Dorotea*, *Le affinità elettive*)
1965, *Faust*, introd. di C. Cases, Torino, Einaudi

SCHILLER, F.

- 1969, *I masnadieri*, introd. di M. D. Ponti, Torino, Einaudi
1990, *La congiura del Fiesco a Genova*, Torino, Einaudi
1991, *Don Carlos*, *Maria Stuarda*, introd. di E. Groppali, Milano, Garzanti
1993, *Wallenstein*, con nota di C. Cases, Torino, Einaudi
1989, *Guglielmo Tell*, a cura di G. Baroni, Torino, Einaudi

PAUL, J.

- 1996, *L'età della stupideria*, Milano, Frassinelli
1998, *Setteformaggi*, Milano, Frassinelli

HOFFMANN, E.T.A.

- 1969, *Romanzi e racconti*, a cura di C. Pinelli, pref. di C. Magris, Torino, Einaudi
1989, *Gli elisir del diavolo*, introd. di C. Magris, Torino, Einaudi

TIECK, L.

- 1990, *Il biondo Eckbert*, a cura di G. Ferro Milone, Pordenone, Studio Tesi

VON KLEIST, H.

- 1959, *Opere*, a cura di L. Traverso, Firenze, Sansoni
1992, *Teatro*, introd. di E. Staiger, premessa di E. Pocar, Parma, Guanda

1984, *La brocca rotta*, a cura di A. Chiusano, Milano, Garzanti

GRILLPARZER, F.

1983, *Teatro*, a cura di M.G. Amoretti, Torino, UTET

1994, *Medea*, a cura di M. Longo, pref. di C. Magris, Padova, Marsilio

4. Inghilterra romantica

WALPOLE, H.

1968, *Il castello d'Otranto*, introd. di W. Scott, Milano, Sugar

RADCLIFFE, A.

1990, *Il confessionale dei penitenti neri (l'Italiano)*, trad. di G. Spina, Milano, Sugar

LEWIS, M.G.

1970, *Il monaco*, introd. di M. Praz, Torino, Einaudi

BECKFORD, W.

1966, *Vathek*, pref. di S. Rosati, Milano, Bompiani

AUSTEN, J.

1998, *L'abbazia di Northanger*, a cura di M. Skey, Milano, BUR

1996, *Orgoglio e pregiudizio*, a cura di R. Reim, Roma, Newton Compton

1992, *Emma*, introd. di V. Panetti, Milano, BUR

1996, *Persuasione*, introd. di V. Woolf, Milano, BUR

SCOTT, W.

2004, *Ivanhoe*, Milano, BUR

1983, *Il talismano. Riccardo in Palestina*, Milano, Mursia

1982, 2004, *La sposa di Lammermoor*, introd. di E. Groppali, Milano, Garzanti

1989, *Racconti del soprannaturale*, pref. di M. Cataldi, Torino, Bollati Boringhieri

2004, *I due mandriani*, a cura di V. Poggi, pref. di R. Ceserani, Palermo, Sellerio

BYRON, G.

1993, *Opere scelte*, a cura di T. Kemeny, saggio di G. Tomasi di Lampedusa, Milano, Mondadori

5. Francia romantica

DE CHATEAUBRIAND, F.-R.

1995, *Memorie d'oltretomba*, a cura di T. Rosi, introd. di C. Garboli, Torino, Einaudi

1993, *Le avventure dell'ultimo degli Abenceragi*, a cura di P. Toffano, Padova, Marsilio

1989, *Atala, René*, a cura di B. Nacci, Milano, Garzanti

NECKER DE STAËL, A.L.G.

2006, *Corinna o l'Italia*, nota di M. Rak, Milano, Mondadori

CONSTANT, B.

1999, *Adolphe*, a cura di T. Cremisi, Milano, Garzanti

STENDHAL

1976, 2003, *Dell'amore*, introd. di S. Moravia, Milano, Garzanti

1999, *Vita di Napoleone*, introd. di L. Binni, Milano, Garzanti

1999, *Ricordi di egotismo*, introd. di M. Lavagetto, Milano, Garzanti

2003, *Vita di Henry Brulard*, pref. di N. Calmieri, Milano, Garzanti

1993, *La badessa di Castro*, a cura di F. Zanelli Quarantini, Torino, Einaudi

1978, *Armance*, introd. di P. Bellocchio, Milano, Garzanti

1994, *Il rosso e il nero*, pref. di M. Bontempelli, introd. di A. Cappi, Roma, Newton Compton

1976, *La certosa di Parma*, con saggio di G. Lukàcs, Torino, Einaudi

1996, *Lucien Leuwen*, in vol. II: *Romanzi e racconti*, a cura di M. Crouzet, Milano, Mondadori

6. Hugo e Balzac danno la supremazia alla Francia

HUGO, V.

- 1962, *Cromwell*, a cura di C. Pavolini, Milano, BUR
- 1988, 2004, *Ernani, Il re si diverte, Ruy Blas*, introd. di E. Groppali, Milano, Garzanti
- 1998, *L'ultimo giorno di un condannato a morte*, a cura di F. Zanelli Quarantina, Milano, Mondadori
- 1985, *Notre Dame de Paris*, introd. di V. Brombert, Milano, Mondadori
- 1998, *I miserabili*, a cura di M. Picchi, voll. 2, Milano, Mondadori
- 1995, *I lavoratori del mare*, introd. di V. Brombert, Milano, Mondadori
- 1999, *L'uomo che ride*, pref. di J. Gaudon, Milano, Mondadori
- 1995, *Novantatre*, a cura di F. Saba Sardi, Milano, Mondadori

DE BALZAC, H.

- 1972, *Les Chouans*, pref. di P. Gascar, Paris, Gallimard
- 1995, *La pelle di zigrino*, a cura di L. Binni, Milano, Garzanti
- 1988, 2006, *La commedia umana. Romanzi e racconti*, vol. II (contiene *Sarrasine, Il capolavoro sconosciuto*), a cura di P. Dècina Lombardi, Milano, Mondadori
- 1990, *Massimilla Doni*, a cura di G. Crico, Palermo, Sellerio
- 1984, *Gambara*, pref. di G. Pampaloni, Firenze, Passigli
- 1973, 2003, *Eugénie Grandet*, introd. di L. Binni, Milano, Garzanti
- 1985, *Papà Goriot*, introd. di M. Bardèche, nota di M. Butor, Milano, Mondadori
- 2004, *Le lys dans la vallée*, pref. di P. Morand, Paris, Gallimard
- 1999, *Le cabinet des antiques*, pref. di N. Satiat, Paris, Gallimard
- 1997, *Béatrix*, introd. di M. Bongiovanni Bertini, Milano, Mondadori
- 2003, *Illusioni perdute*, introd. di L. Binni, Milano, Garzanti
- 1968, 2001, *Splendori e miserie delle cortigiane*, introd. di L. Binni, Milano, Garzanti
- 1995, *Il colonnello Chabert*, a cura di M. Cantoni, Roma, Edizioni E/O
- 2006, *César Birotteau*, a cura di P. Dècina Lombardi, Milano, Mondadori
- 1999, *Il cugino Pons*, postfazione di P. Bellandi, Milano,

Frassinelli

1996, *La cugina Bette*, introd. di M. Bongiovanni Bertini, Milano, Mondadori

SAND, G.

1982, *Indiana*, Novara, De Agostini

1970, *Il marchese di Villemer*, Vicenza, Edizioni Paoline

1966, *Lo stagno del diavolo*, introd. di S. Zoppi, Firenze, Sansoni

2009, *Lei e lui*, a cura di L. Monfregola, Roma, Jacobelli

7. La risposta dell'Inghilterra con Dickens, Thackeray e le Brontë

DICKENS, C.

1973, *Il circolo Picwick*, voll. 2, a cura di P. Bellocchio, Milano, Garzanti

2001, *Le avventure di Oliver Twist*, introd. di A. Brilli, Milano, BUR

1939, 1993, *David Copperfield*, pref. di C. Pavese, Torino, Einaudi

1995, *La bottega dell'antiquario*, introd. di G. Manganelli, Milano, BUR

1990, *Tempi difficili*, introd. di P. Ruffilli, Milano, BUR

1995, *Casa desolata*, con uno studio di V. Nabokov, Torino, Einaudi

1994, 2001, *Dombey e figlio*, voll. 2, introd. di S. Marcus, Milano, BUR

2003, *La piccola Dorrit*, a cura di C. Panetti, Torino, Einaudi

1998, *Grandi speranze*, introd. di G. Almansi, Milano, BUR

1982, 2002, *Il nostro comune amico*, a cura di C. Panetti, Torino, Einaudi

THACKERAY, W.M.

1996, *Fiera di vanità*, Milano, Frassinelli

2006, *Barry Lindon*, introd. di R. Reim, Roma, Newton Compton

1939, *La storia di Henry Esmond, colonnello al servizio di Sua Maestà la Regina Anna*, scritta da esso, Torino, Einaudi

BRONTË, C.

1996, *Jane Eyre*, introd. di F. Buffoni, Milano, Mondadori

BRONTË, E.

1997, *Cime tempestose*, introd. di G. Bataille, Milano, BUR

ELIOT, G.

1892, *Adam Bede*, Paris, Hachette

1999, *Jacob e suo fratello*, a cura di E. Villani, Venezia, Marsilio

1995, *La bella storia di Silas Marner*, a cura di P. Ruffilli, Milano, BUR

1950, *Il mulino sulla Floss*, introd. di A.L. Zazo, Milano, Mondadori

2008, *Middelmarch*, a cura di A.S. Byatt, Milano, BUR

1998, *Daniel Deronda*, Milano, Frassinelli

8. Arriva il macro-continente russo

PUŠKIN, A.S.

1995, *Opere*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Mondadori

1960, 2000, *Eugenio Onegin*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, BUR

1959, *Romanzi e racconti*, (contiene *Le novelle del defunto Ivan Petrovic Bielkin*, *Dubrovskij*, *La dama di picche*, *La figlia del capitano*), a cura di A.M. Ripellino, Torino, Einaudi

LERMONTOV, M.J.

1994, *Un eroe del nostro tempo*, a cura di C. Graziadei, Milano, Mondadori

GONCIAROV, I.

1938, *Oblomov*, introd. di E. Lo Gatto, Torino, Einaudi

TURGENEV, I.S.

1950, 2001, *Memorie di un cacciatore*, introd. di E. Bazzarelli, Milano, BUR

1953, 2003, *Padri e figli*, con un saggio di V. Andreoli, Milano, BUR

1975, *Un nido di nobili*, Milano, Garzanti

TOLSTOJ, L.N.

1991, *Tutti i racconti*, vol. I (contiene *Memorie di un marqueur*, *Racconti di Sebastopoli*, *I due ussari*, *Il taglio del bosco*), a cura di I. Sinibaldi, Milano, Mondadori

1988, *I Cosacchi*, introd. di G. Pacini, Milano, Mondadori

1942, 1990, *Guerra e pace*, voll. 2, pref. di L. Ginzburg, introd. di P.C. Bori, Torino, Einaudi

1965, 1973, *Anna Karenina*, voll. 2, Milano, Garzanti

1996, *La morte di Ivan Ilic*, *Tre morti e altri racconti*, a cura di I. Landolfi, Milano, Adelphi

1999, *La sonata a Kreutzer e altri racconti*, a cura di S. Vitale, Milano, Garzanti

1991, *Resurrezione*, a cura di M.R. Leto, Milano, Mondadori

9. Gogol e Dostoevskij, ala sinistra dell'eredità di Puskin

GOGOL, N.

1996, *Opere*, a cura di S. Prina, Milano, Mondadori

1973, *I racconti di Pietroburgo*, a cura di S. Vitale, Milano, Garzanti

1957, 1994, *Le anime morte*, introd. di E. Bazzarelli, Milano, BUR

DOSTOEVSKIJ, F.M.

2004, *Povera gente*, a cura di F. Malcovati, Milano, BUR

1976, *Il sosia*, Milano, Garzanti

1980, *Memorie del sottosuolo*, introd. di L. Ginzburg, Torino, Einaudi

1987, *Il giocatore*, Milano, Bompiani

1987, *Umiliati e offesi*, introd. di P. Santi, saggio di V. Solovev, Milano, Mondadori

1981, *Delitto e castigo*, voll. 2, introd. di F. Malcovati, Milano, Garzanti

1973, *L'idiota*, voll. 2, Milano, Garzanti

1973, *I demoni*, voll. 2, Milano, Garzanti

1992, *I fratelli Karamazov*, voll. 2, introd. di F. Malcovati, Milano, Garzanti

10. Flaubert e Zola, viaggi al termine del romanzo

moderno

FLAUBERT, G.

1998-2000, *Opere*, voll. 2 (il vol. I contiene l' *Educazione sentimentale del 1845*, *Madame Bovary*, *Salambò*; il vol. II contiene *L'educazione sentimentale*, *La tentazione di S. Antonio*, *Tre racconti*, *Bouvard e Pécuchet*, *Dizionario delle idee correnti*), a cura di G. Bogliolo, Milano, BUR

ZOLA, E.

2010, *Romanzi*, a cura di P. Pellini, Milano, Mondadori, vol. I (contiene *Thérèse Raquin*, *L'Assommoir*, *Nanà*)

1985, 2000, *Teresa Raquin*, a cura di L. Binni, Milano, Garzanti

1993, *La conquista di Plassans*, a cura di L. Binni, Milano, Garzanti

1994, *Il ventre di Parigi*, a cura di L. Binni, Milano, Garzanti

1992, 2007, *L'assommoir*, a cura di L. Binni, Milano, Garzanti

2003, *L'opera*, a cura di L. Binni, Milano, Garzanti

1995, *Nanà*, a cura di R. Maccagnani, Milano, Mondadori

1989, *Al paradiso delle dame*, introd. di C. Becker, Milano, BUR

1982, *Son excellence Eugène Rougon*, a cura di H. Mitterand, Paris, Gallimard

1978, *La curée*, a cura di M. Bellonci, Milano, Curcio

1994, 2006, *Germinal*, introd. di C. Becker, Milano, BUR

2001, *La bête humaine*, pref. di G. Deleuze, Paris, Gallimard

1995, *La débâcle*, pref. di R. Girardet, Paris, Gallimard